رضوى عاشور

الحداثة الممكنة

الشدياق والساق على الساق
الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث





دار الشروق

رضوى عاشور

الحداثة الممكنة

الشدياق والساق على الساق
الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث

دار الشروق



الحــداثــة
الممكنــة

صورة الغلاف بإذن من أرشيف الجامعة الأمريكية في بيروت.

الحداثة الممكنة

الشدياق والساق على الساق

رضوى عاشور

تصميم الغلاف: رجائي عبد الله

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

الطبعة الثانية ٢٠١٢

تصنيف الكتاب: أدب / دراسات أدبية

٨ شارع سيبويه المصري
مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر
تليفون: ٢٤٠٢٣٣٩٩
www.shorouk.com

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٤٦٢٧
ISBN 978-977-09-2023-7

المحتويات

شكر

الباحث مدين حتما بالكثير للكثيرين. وهنا أود أن أعبر عن شكري وامتناني أولا لصديقتي حسناء رضا مكداشي لمساندتها لي ولما تحملته من مشقّة في الحصول على مصادر ومراجع غير متوفرة في القاهرة، وإرسالها لي من بيروت. ثم أشكر الدكتور أحمد زكريا الشلق أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة عين شمس، والدكتور صابر عرب مدير دار الكتب والوثائق المصرية على تسهيل مهمتي كباحثة وتوفير إمكانية الحصول على نسخ مصورة من الطبعات الأولى لبعض كتب الشدياق. وأشكر معهد الدراسات المتقدمة في برلين (Wissenschaftkolleg zu Berlin) على دعوتي إلى برلين في يونيو عام ٢٠٠٦ إلى بيروت في أكتوبر من العام نفسه، لإلقاء محاضرة اخترت أن يكون موضوعها الشدياق، فكانت نواة هذا الكتاب. ثم دعاني المعهد مرة ثالثة لحلقة بحثية حول الشدياق في مارس ٢٠٠٨، أشرف على إعدادها الدكتور فواز طرابلسي، وشارك فيها نخبة من المهتمين بكتابات الشدياق. وفي الحالتين أتيح لي عرض بعض أفكاري واختبارها بالمناقشة. وأخيرا أشكر طلابي الذين أتعلم منهم يومًا بعد يوم ودرسًا بعد آخر، وأخص منهم كبيرهم الدكتور هاني حلمي حنفي، الأستاذ بجامعة طنطا، والذي نبهني لعدد من الدراسات الجديدة وزودني ببعض الرسائل العلمية التي لم تكن لدي، وأحدثهم شريف حسن المعيد بقسم اللغة الإنجليزية كلية الآداب جامعة عين شمس، الذي يعد حاليا بحثًا للحصول على الماجستير يتناول فيه بالمقارنة الشدياق وسترن.

أفضل الكلام أبينه، وأبينه أشده إحاطة بالمعاني

أبو هلال العسكري

مدخل

تحت عنوان: «القاهرة تعلن خليل الخوري أول روائي عربي»، كتب عبده وازن في الصفحة الأولى من جريدة **الحياة** يوم الخميس ٨ نوفمبر (٢٠٠٧): «هذه المرة جاء النبأ اليقين من القاهرة. اللبناني خليل أفندي الخوري هو أول روائي عربي وروايته الطريفة «وي... إذن لست بإفرنجي» الصادرة (عام ١٨٥٩)، هي الأولى عربيا. هذه الرواية المجهولة اكتشفها مصادفة الباحث المصري محمد سيد عبد التواب وسرعان ما تبناها «المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة». ويشير وازن إلى الروايات التي نسب لكل منها في فترات مختلفة، سبق البداية، «زينب» (عام ١٩١٤) لمحمد حسين هيكل، ثم «غادة الزاهرة» (عام ١٨٩٩) لزينب فواز. ثم الانتباه إلى رواية سليم البستاني «الهيام في جنان الشام» (عام ١٨٧٠) وأخيرا إعلان رواية فرانسيس مرّاش «غابة الحق» (عام ١٨٦٥) الرواية الأولى. ويضيف وازن: «إن رواية خليل الخوري لا تتميز فقط بريادتها التاريخية أو الزمنية، وإنما بجوها الروائي ولغتها وشخصياتها. إنها الأولى في المعنى التأسيسي في الفن الروائي العربي. فهي على خلاف الروايات السابقة، خالية من الثقل الإنشائي والسرد البطيء والبعد الأخلاقي والتعليمي، ومبنية **وفق النموذج الأوربي للصنيع الروائي**. ولعل اعتماد صاحبها لغة هي بين الفصحى والعامية يؤكد مدى وعيه للفن الروائي الذي شاء أن يكون قريبا من لغة الحياة». وقد ساعد إتقان خليل خوري للفرنسية «**على الإفادة من مفهوم الرواية الفرنسية وتقنياتها الحديثة آنذاك، فراح يبني رواية وفق المعمار الأوربي، متخلصا من العوائق الكثيرة التي كانت تعترض العمل الأدبي، ومبتعدا من (هكذا) فن المقامة والسرديات الأولى**». شددت بالبنط الأسود عبارات هي في تقديري بيت القصيد، حيث الموقف المعلن هنا والمضمر في عشرات الدراسات النقدية الأخرى

هو أن شرط كتابة الرواية يفترض أمرين: القطيعة مع الموروث (الابتعاد عن فن المقامة والسرديات)، وثانيهما الكتابة «وفق النموذج الأوربي».

تنشر جريدة **الحياة**، وهي إحدى الصحف العربية الأوسع انتشارًا بين القراء العرب في العالم العربي وخارجه، الخبر في حيّز يحتل خُمس الصفحة الأولى المخصصة في الغالب الأعم للأخبار السياسية، والتي يندر نشر أخبار ثقافية فيها. الرواية الأولى إذن خبر مهم وإن كانت أهميته، في رأيي على الأقل، لا تكمن في مطلق الخبر نفسه أي «اكتشاف» رواية أسبق تاريخيًا بل في دلالة تعيين بدء سلالة أدبية. إذ يستحيل فصل خطاب البدايات عن مترتباته ومسارات تطوره. يعرف المتتبعون لتاريخ الرواية في الأدب العربي الحديث أن تعيين **زينب** رواية أولى (لا **حديث عيسى بن هشام** على سبيل المثال)، كان له منطلقاته الفكرية ومترتباته الثقافية، وأنه يصعب بل ويستحيل فصل هذه المنطلقات والمترتبات معا عن الواقع الكولونيالي، حيث لا تقتصر علاقات القوى بين المستعمِر والمستعمَر على الواقع السياسي المباشر فحسب بل تتبدى في مجالات أخرى، منها مختلف أشكال الممارسة الاجتماعية بما فيها التاريخ والأدب وتاريخ الأدب والذائقة العامة.

لن أحمل القارئ إلى تفاصيل نظرية حول العلاقة بين الهيمنة الكولونيالية والقطيعة مع الموروث الثقافي، كما أؤجل الحديث عن ذلك الملمح الممتد في تاريخ الثقافة العربية من منتصف القرن التاسع عشر حتى الآن، وأعني به النظرة الاستشراقية للذات، نظرة ترى في الاعتراف بانحطاط الأنا وتخلفها شرطًا أساسًا من شروط حداثة تعتبرها علاجًا روحيًا وعقليًا، ثم المفارقة العجيبة في السعي إلى التحرر والنهوض عبر هذه الحداثة رغم كونها هي نفسها ركيزة من ركائز الهيمنة الكولونيالية.[١]

أدخل مباشرة في الحديث عن مشروع أحمد فارس الشدياق وهو مشروع سأقتصر في تناوله على عرض ومناقشة نص واحد من نصوصه هو **الساق على الساق فيما هو الفارياق** (عام ١٨٥٥)، وهو ما لا يمنع من الاستعانة بنصوص أخرى له تعيننا على إضاءة النص موضوع الدراسة. وأملي ألا أكتفي بإقناع القارئ بدعواي أن **الساق على الساق** هو الرواية العربية الأولى والأهم، فهذا غرض ثانوي في هذه الدراسة، بل أن أورّطه عبر الاشتباك مع النص، في أسئلة تتعلق بالتاريخ عمومًا وبالتاريخ الأدبي على وجه الخصوص، وما تمتلكه المؤسسة النقدية من سلطة التهميش أو التصدير وتشكيل الذائقة الأدبية. قبل طرح هذه الأسئلة أبدأ بتعريف مختصر وسريع بالكاتب:

إنه فارس الشدياق (١٨٠٥ ـ ١٨٨٧)[٢] الأديب واللغوي والصحفي والمترجم والمُحقِّق. له عشرات الكتب، نشر بعضها، وبقي البعض الآخر مخطوطًا لم يعثر له بعد على أثر. أنجز فضلًا عن **الساق على الساق فيما هو الفارياق** (١٨٥٥)، كتابي رحلة هما **الواسطة إلى معرفة أحوال مالطة** و**كشف المخبا عن فنون أوربا** (١٢٨٣هجرية/ ١٨٦٦/ ١٨٦٧م) [٣]، ومجموعة من الكتب في فقه اللغة أهمها **سر الليال في القلب والإبدال** (١٢٨٤ هجرية/ ١٨٦٧، ١٨٦٨) **الجاسوس على القاموس** (١٢٩٩هجرية/ ١٨٨١، ١٨٨٢م) و**منتهى العجب في معرفة لغة العرب** الذي احترقت مخطوطته ولم ينشر منه سوى جزء صغير في جريدة **الجوائب**. كما وضع عددا من كتب النحو المدرسية، «وتكشف لنا هذه الكتب عن باحث لغوي وعالم في فقه اللغة لم يصادف تاريخ الأدب العربي مثله من أيام ابن جني وابن فارس وأمثالهما من كبار اللغويين» (عبد الغني حسن ص ١٤٢). وللشدياق ترجمات عديدة أهمها ترجمته للكتاب المقدس. أسس الشدياق في اسطنبول، إحدى الجرائد العربية الأهم والأوسع انتشارا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وهي جريدة **الجوائب**، كما أسس لاحقًا مطبعة تخصها، نشرت عشرات الكتب التراثية المحققة، و«لم يبذها في زمانها في هذا المضمار إلا مطبعة بولاق»(الصلح ص ١٣٣).

ولد فارس الشدياق لأسرة مارونية لبنانية ثم تحول إلى البروتستانتية في شبابه، ثم إلى الإسلام في كهولته فصار يعرف باسم أحمد فارس. وكان من أسباب انفصاله عن الكنيسة المارونية ما لاقاه شقيقه الأكبر أسعد الشدياق من تلك المؤسسة. (اعتقل أسعد بسبب علاقته بالمبشرين البروتستانت وعذب إلى أن مات). غادر فارس لبنان إلى مصر ومنها إلى مالطة وهو في مطلع العشرينيات من عمره ثم عاد ثانية إلى مصر وأقام فيها ما يقرب من ست سنوات (بين عامي ١٨٢٨ ـ ١٨٣٤)، وعمل لفترة من الوقت في جريدة **الوقائع المصرية**، ثم انتقل مجددًا إلى مالطة حيث عمل مع المبشرين البروتستانت في ترجمة وتصحيح الكتب العربية الصادرة عن مطبعتهم، وفي تعليم اللغة العربية. وفي عام ١٨٤٨، وبعد إقامة في مالطة طالت ما يقرب من ثلاث عشرة سنة تخللتها أسفار متعددة إلى بلاد الشام وتونس وإيطاليا وإنجلترا، غادر الشدياق مالطة إلى إنجلترا حيث أقام ثلاثة أعوام أنجز فيها بالاشتراك مع المستشرق الإنجليزي صمويل لي (١٧٨٣ ـ ١٨٥٢)، ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة العربية. بعدها انتقل إلى باريس وعاش فيها عامين. ثم عاد وانتقل إلى لندن وأقام فيها أربع سنوات. وفي عام ١٨٥٧

سافر إلى تونس حيث أشهر إسلامه وأقام عامين يعمل في مجال الترجمة. وأخيرا استقر به المقام في الآستانة وفيها أسس جريدة الجوائب، وهي جريدة سياسية أسبوعية صدر العدد الأول منها عام ١٨٦١. رأس الشدياق تحرير الجوائب وأسهم في الكتابة فيها بانتظام، كما أشرف من خلال مطبعة الجوائب التي أنشأها عام ١٨٧٠، على نشر عدد من المخطوطات العربية التراثية، وقام بتحقيق بعضها. اعتبر الشدياق الأب المؤسس لفن المقالة وللصحافة العربية. وقد جمعت مقالاته في الجوائب في سبعة أجزاء صدرت بين عامي (١٨٧١ ـ ١٨٨٠).

كان الشدياق بحكم إقامته الطويلة في أوربا، وعمله في مجال الترجمة ثم الصحافة لاحقًا أكثر رجال النهضة العربية «عناية بمعضلة المسميات الجديدة، واختيار الأسماء العربية لها» (الصلح ص ١٥٢). وتدين له اللغة العربية الحديثة بمصطلحات عديدة وضعها واستخدمها فشاعت بين الناس، منها: الاشتراكية والجامعة ومجلس الشورى والانتخاب والجريدة والباخرة والمستشفى والصيدلية والمصنع والمعمل والمتحف والمعرض والملهى والحافلة وطابع البريد والملاكمة والممثل والسكة الحديد وغيرها.

وكانت هذه الاصطلاحات «ثمرة تدرج في محاولات متعددة لتأدية المعنى على الوجه الأصح. وهذه المراحل كانت بمثابة سنة عنده فكان يعيد النظر إلى اللفظة التي يضعها فيبدل بها لفظة أخرى، ويتقلب الاسم بين يديه ويطول هذا التقلب حتى يطمئن إلى المصطلح الجديد. ومثال ذلك استخدامه لمركب النار ثم سفينة النار باعتبار أن النار لا الهواء هو محرك السفينة ثم استبدل بها سفينة البخار ليستقر أخيرا على الباخرة» (الصلح ص ١٤٩).

ويقول فواز طرابلسي وعزيز العظمة في مقدمتهما لمختارات من أعمال الشدياق:

«يحتل أحمد فارس الشدياق موقعا متفردا بين رجالات النهضة العربية الحديثة، ولا مبالغة في القول إننا ندين له بمعظم ما هو حي وجديد في لغتنا والأدب في القرن التاسع عشر. الشدياق اللغوي نقد «القاموس المحيط» للفيروزآبادي (الجاسوس على القاموس اسطنبول عام ١٨٨١)، وأبان فيه أربعا وعشرين مثلبة. واختاره لغويو مصر لتقديم «لسان العرب» لابن منظور في طبعة بولاق الشهيرة (عام ١٨٨٣) وكانت له حوارات شهيرة في اللغة مع أنصاره وخصومات وسجالات في هذا الحقل على أن

الشدياق، خلافا للكثير من اللغويين، لم يكتف بسبر أعماق اللغة وبيان أسرارها، بل كان رائدا في تجديدها» (ص ٨).

عندما توفي الشدياق في عام ١٨٨٧، كان نجمًا مستتبًا في عالم الثقافة العربية، مشهودًا له كأديب ولغوي وصحفي موسوعي المعارف نادر القدرات. وكان رحيله ثم وصول جثمانه إلى بيروت حدثًا كبيرًا ترددت أصداؤه في الصحف، وكتب في رثائه عشرات الشعراء من مجايليه ومريديه. ومن بين الأقلام التي رثته شكيب أرسلان (الذي تأثر به وهو بعد شاب يافع) وصديقه سامي البارودي (وكان ساعتها منفيًا) وغريمه الشرتوني وكانت بينهما خلافات حادة ومماحكات عنيفة (انظر/ ي عبد الغني حسن ص ١٨٦ - ١٩٤).

وظل الشدياق معترفًا له بالمكانة حتى العقود الأولى من القرن العشرين، فلم يكد يبقى أحد من مؤرخي الأدب إلا يكتب عنه. ومع تقدم القرن العشرين كانت شهرته تخبو تدريجيًا، ولا ينتبه إلى إنجازه سوى المتخصصين في القرن التاسع عشر والمهتمين بكتاب «النهضة».

لماذا أُسقط إنجاز الشدياق وقد أنتج النص الأدبي الأغنى والأقوى في الأدب العربي في القرن التاسع عشر؟

وهل نجد إجابة شافية في الرد الذي قدمه فواز طرابلسي وعزيز العظمة، من أن سبب تهميش الشدياق يرجع أساسا إلى مواقفه الجذرية من القضايا السياسية والاجتماعية ومنها مواقفه من المرأة والجنس ومهاجمته الكنيسة؟[٤]

لماذا لم يعتبر الشدياق الرائد الأول للنهضة وقد طرح من موقع متقدم كافة القضايا الأساسية: قضية الاستبداد المعرفي، قضية حرية المعتقد، قضية حرية التعبير في مواجهة السلطة القابضة، قضية حرية المرأة وقضية العلاقة بالموروث الثقافي وقضية العلاقة بالآخر الغربي، وغيرها من القضايا التي طرحت من أجل التحديث؟

لماذا لم يتوقف المغرمون بالحداثة وما بعدها بالقيمة التجريبية المدهشة لإنجاز الشدياق وهو يضرب عرض الحائط بالقوالب الجاهزة ويخلق نصًا يكاد يستعصي على أي تصنيف مسبق بل وتصنيف لاحق؟

لماذا اعتبرت معارف الشدياق اللغوية الهائلة وارتباطه بالموروث الأدبي العربي عبئًا لا ميزة؟

لماذا لم تنل كتاباته عن الغرب، على أهميتها الكبيرة، ما نالته كتابات الآخرين (رفاعة الطهطاوي على سبيل المثال)؟

لماذا لم يتوقف الدارسون والحديث يجري في السنوات الأخيرة قليلًا وكثيرًا حول قضايا الاستشراق، وهو الكاتب العربي الأول الذي نقد الاستشراق والمستشرقين. فبقي الشدياق أبًا مهمّشًا لا تُنسب له ذريته أو لا تعرف هذه الذرية أنه والدها؟

هنا نجد أنفسنا أمام مجموعة أخرى من الأسئلة تتعلق بالتاريخ وبالتاريخ الأدبي:

هل يمكن فهم تهميش تجربة الشدياق دون الرجوع إلى الخيارات التاريخية للنخبة العربية في علاقتها بنفسها وبموروثها وبواقعها الكولونيالي، وحلمها في التحرر منه بالتطلع عبر البحر إلى الآخر ونموذجه الحضاري لتتخذ منه نبراسا تهتدي به؟ وهل يمكن أن نقتصر في قراءة هذه الخيارات على الإنتاج الأدبي أم يتعين أن نضع في الاعتبار السياق الأشمل للخيارات السياسية والثقافية لهذه النخبة وما يربط بين هذه الخيارات من وشائج صلة: شكل الدولة وشكل الكتابة، تخطيط المدينة ومعمار البيوت وأثاثها، الملبس ونظام التعليم السائد واللغة.... إلخ.

هل كانت «الحداثة» التي استقرت عليها النخبة كفيلة بتحديث فعلي، هل كانت هذه الحداثة القائمة على القطيعة الثقافية ممكنة؟ هل كانت القطيعة شرطًا من شروط هذه الحداثة؟ أم كانت القطيعة عنصرًا أساسًا من عناصر إعادة إنتاج الهيمنة الكولونيالية بما يعوِّق الحداثة الفعلية ويستبدل بها حداثة مستحيلة لا تتوفر لها جذور ولا فروع، حداثة منبتة «لا ظهرا أبقت ولا أرضا قطعت»؟

هذه قضايا شائكة وخلافية وكبيرة تتعدد شجونها وقد تحملنا إلى طرح أسئلة سياسية مباشرة حول الدولة القومية ومدى ما حققته وما لم تحققه من التحرر (ليس في عالمنا العربي وحده بل في العديد من المستعمرات السابقة). وهنا سنحجم قصدًا عن تناول السياسي بما هو سياسي ونحصر الجهد في الجانب الثقافي واضعين بطبيعة الحال في الاعتبار العناصر السياسية المُشَكِّلة له والمترتِّبة عليه.

في هذا الكتاب محاولة لقراءة نقدية **للساق على الساق** تسعى إلى نقل قيمة الكتاب مبنىً ومعنى، عبر تناولٍ يضع النص في سياقه فيتحرك حركة مكّوكية بين داخل النص (قوله الكامن في بنيته ونسيجه ومختلف عناصره التقنية)، وخارج النص أي العناصر المادية التاريخية المكونة لهذا السياق، في محاولة لكشف أشكال التفاعل بينهما. وهو تناول لا يرى في النص مرآة عاكسة لزمانه (منتصف القرن التاسع عشر)، بقدر ما يرى فيه مُنتجًا لغويًا ثقافيًا يشتبك مع زمانه ويحاوره ويصب فيه وهو يحمل بطبيعة الحال خاتمه؛ باختصار نقرأ النص في زمانه بقدر ما نقرأ زمانه فيه.

وفي الكتاب محاولة لتتبع موقف المؤسسة النقدية من **الساق على الساق** ، واجتهاد في تفسير هذا الموقف، وصولاً إلى طرح مجموعة من الأسئلة تصب في سؤال واحد كبير حول مشروع النهضة الذي نعرف الآن من موقعنا في مطلع القرن الواحد والعشرين مدى تعثّره.

وختامًا واقعة طريفة على طريقة شر البليّة

قبل بضعة أعوام وجدت في مكتبة كلية الآداب جامعة عين شمس طبعة نادرة من **الساق على الساق** طبعت في القاهرة في مطلع القرن العشرين. أظنها إن لم تخنّي الذاكرة، طبعة المطبعة التجارية. قلت أعود لها لاحقًا. وعندما أردت العودة لها لم أجدها. لم تكن مستعارة. ولما كان من عادة المكتبة أن تتخلص من بعض الكتب القديمة التي لا قيمة كبيرة لها «بدشتها» أو بعرضها للبيع بجنيه أو اثنين، قدّرت أن مسئولًا ما (موظفًا في المكتبة أو مساعدًا من مساعدي هيئة التدريس) قرر أن يوفر الحيّز لكتاب ذي قيمة بدلا من هذا الكتاب الضخم ذي الغلاف المهترئ لكاتب لم يسمع عنه أحد، فأوصى بالتخلص منه!

على أية حال، نطوي هموم المكتبات في مصر والباحثين فيها، فهو حديث آخر ذو شجون يحملنا بعيدًا عن موضوعنا. فإلى الكتاب:

(١)

عنوان

الساق على الساق فيما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام[٥] نص روائي فيما يربو على سبعمائة صفحة نشر في باريس عام ١٨٥٥. الفارياق الذي يحيل له العنوان هو الشخصية المرويّ عنها في النص، وهو شخصية أتوبيوجرافية اختار لها منشئها اسما منحوتا من المقطع الأول من اسمه، فارس، والمقطع الأخير من اسم عائلته، الشدياق. يتتبع الراوي مراحل حياة الفارياق، «ابن النحس»، منذ ولادته وطفولته المبكرة في لبنان إلى إقامته في لندن ثم في باريس، مرورًا بعمله في مصر وزواجه فيها ثم انتقاله مع زوجته للعمل في مالطة. ولكن ماذا عن «الساق على الساق»؟ هل يمكن الاكتفاء بالمعنى الحرفي والمباشر لوصف جلسة لشخص يحدِّث وهو يضع ساقا على ساق، مسترخيًا واثقًا في نفسه ومتمكّنًا من قدراته؟ وهل نضيف احتمال إشارة جنسية لتقابل ساق رجل بساق امرأة في كتاب تكثر فيه الإحالات للعلاقة الحميمة بين الجنسين؟

ولكن الساق تعني أيضا الغُصن، وتعني من بين ما تعني القُماري، وهو ذكر الحمامة، ومن هنا فإن **الساق على الساق** قد تشير إلى ذكر حمامة على غصن شجرة، وهي تستدعي أبياتًا من الشعر العربي القديم، منها بيت الشمّاخ (المتوفى في ٢٢ هـ/ ٦٤٢ م):

كادت تساقِطُني والرحلَ، إذ نطقت حمامــةٌ، فـدعت ساقــًا على ســاقِ

وبيت الكُميت (المولود في ٦٠ هـ/ ٦٧٩ م):

تـغريـدُ سـاقٍ عـلى سـاق يجاوبُــهُ من الهواتف ذاتُ الطوقِ والعُطُـلُ

وفي هذا المعنى إيحاء بفعل النداء والتواصل عمومًا، ونداء ذكر الطير لأنثاه تحديدًا.

يقول ابن منظور«قيل للأمر الشديد ساق»، فالساق في اللغة هي الأمر الشديد أي القاسي المرهِق المكلِّف، فيكون معنى ساق على ساق شدة على شدة، أو صعوبة في صعوبة؛ ثم هناك معنى آخر يتيحه استخدام كلمة ساق فهي دالة على النفس، فيكون معنى ساق على ساق نفسٌ في شدة.

وفي «الساق على الساق» إحالة لن تفوت على القارئ العربي، لسورة القيامة «والتفت الساق بالساق، إلى ربك يومئذ المساق» حيث الإحالة إلى يوم الحساب، وإلى لحظة التقاء شدة الحياة بشدة الموت، وللآية تفاسير عديدة تفتح العبارة على المتعدد من المعاني والإيحاءات. (انظر/ ى تفاسير ابن كثير والجلالين والقرطبي والطبري)[٦].

لا يلغي أي من هذه المعاني المعاني الأخرى، فهي تتجاور في مفردة واحدة، تحيل إلى المعنى القريب والبعيد، وهو الأمر الشائع في أساليب التورية في البلاغة العربية[٧].

بدأ الشدياق في كتابة الساق على الساق في مطلع عام ١٨٥٣، هذا ما يرجّحه عماد الصلح ويضيف: «ولا ريب أن إقدام الشدياق على كتابة سيرته الذاتية وهو يعاني أزمات مالية ومعيشية تدل عليها رسالته إلى الخازندار (نورد منها اقتباسا في السطور التالية) وغيرها من مصاعب منوعة، مظهر من مظاهر الشعور بقيمة الذات وحقها في التأريخ لها والتسجيل، فكأن الشدياق كان بحاجة إلى عمل أدبي يرد به على حظه العاثر بإبراز استحقاقه الكبير، ولعل الأمر كان مخاطبة منه لنفسه وحوارا معها قبل أن يكون مخاطبة للآخرين ومحاورة لهم» (الصلح ص ٧٣).

وحين شرع الناشر في إعداد المخطوطة للطباعة والنشر كان الشدياق قد انتقل إلى لندن (يشير إلى ذلك في متن الكتاب)، وربما كان يبحث عن عمل فيها، أو كان تعاقد على العمل ككاتب تجاري في محلات «حوّا» في مقابل عشر ليرات، وهو عمل شغله، من ١٨٥٥ ـ ١٨٥٧، يرسل منها ستًا لزوجته المريضة وابنه الذي يرافقها في مالطة، ويبقي أربعًا له ولابنه الثاني المريض أيضا. (عماد الصلح ص ٧٤، ٧٥).

وليسمح لي القراء هنا أن أقفز قفزة كبيرة تحملني من العنوان إلى «ذَنَب الكتاب» الذي يختتم به الشدياق الساق على الساق.

كتاب

الساق على الساق في ما هو الفارياق

او

ايام وشهور واعوام في عجم العرب والاعجام

تأليف العبد الفقير الى ربه الرزاق فارس بن يوسف الشدياق

تأليف زيد وهند في زمانك ذا   انهى الى الناس من تأليف سفرين
ودرس ثورين قد شُدّا الى قَرَن   اقنى وانفع من تدريس حبرين

طبعه بنفقته العبد الفقير الى رحمة ربه المرقّي رافائيل كحلا الدمشقي

وذلك في مدينة باريس المحمية سنة ١٨٥٥ مسيحية ١٢٧٠ هجرية

LA VIE ET LES AVENTURES

DE FARIAC

RELATION DE SES VOYAGES

AVEC SES OBSERVATIONS CRITIQUES

SUR LES ARABES ET SUR LES AUTRES PEUPLES

Par FARIS EL-CHIDIAC

PARIS

BENJAMIN DUPRAT, LIBRAIRE DE L'INSTITUT,

DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE, DES SOCIÉTÉS ASIATIQUES DE PARIS, DE LONDRES, DE MADRAS ET DE CALCUTTA, ETC.

Rue du Cloître-Saint-Benoît, n° 7.

1855

في ضوء قراءة متسرعة تبدو هذه الخاتمة الطويلة أمرًا مستغربًا وناتئًا، فهي هجوم مر على المستشرقين وسخرية من أغلاط مدرسي اللغة العربية في مدارس باريس وترجماتهم لبعض عيون الأدب الكلاسيكي. إنه فصل طويل يبدأه المؤلف باقتباس ما قاله أحد المستشرقين من أن في أوربا «كل ما يلزم لعلم اللغات الشرقية، إذ فيها خزائن كتب ومدارس وعلماء جديرون بإدارتها حتى إنه باعتبار فن أدب آسيا وما يلحق بها من الفلسفة والتاريخ أصبح أستاذ الفرس ومعلم العرب وبراهميّ الهند وبهم افتقار من أساتيذنا كثير» (ص ٦٨٦). ويفرد الشدياق هذا الفصل الأخير من روايته لدحض هذه الدعوى: «وأنا أقول إن هذه الدعوى كذب ومين وإفك وافتراء وترّهة وتزوير وبهتان...» (ص ٦٨٦). ثم ينتقل المؤلف إلى الكشف عما وقع فيه هذا المستشرق نفسه من أخطاء في الترجمة عن الفارسية، لأنه «استكبر أن يسأل أحدا من أهل العلم عن المعنى. ولكنها عادة له ولأسلافه وأساتيذه في أنهم حين يشتبه عليهم المعنى يعمدون إلى الترقيع والترميق والتلفيق. والثاني أن هؤلاء الأساتيذ لم يأخذوا العلم عن شيوخه وإنما تطفلوا عليه تطفلًا» (ص ٦٨٧) إنهم يتخبطون بشكل عشوائي لا يفهمون ما يترجمونه من كتب، «ولا يدرون جزل الكلام من ركيكه وثبته من مصنوعه» (ص ٦٩١). ولا يكتفي المؤلف بتعديد عيوب لغة المستشرقين بل يشير إلى ترجمات فرنسية محددة منها ترجمة مقامات الحريري، وترجمة الرسائل الفارسية، ويورد خمس عشرة صفحة من الأخطاء، في كل سطر رقم الصفحة، ثم رقم السطر والكلمة والتعبير الخطأ ثم التصويب. ولا يوفِّر الراوي في هجومه، الأستاذين الفرنسيين الأكبر في الأدب العربي وهما سيلفستر دي ساسي وكوسين دي برسيفال. ولا يخفى على القارئ الفطن أن الشدياق هنا يدخل في حوار ضمني مع رفاعة الطهطاوي الذي أثنى على المستشرقين وبدا معجبًا بهم وإن لم تفته ملاحظة أن أكبرهم وهو سيلفستر دي ساسي «لا يمكنه التكلم بالعربي إلا بغاية الصعوبة» (تخليص الإبريز ص ٦٦). ورغم هذه الملاحظة، لا يخفي رفاعة إعجابه بهذا العالِم «الذي انتشرت تراجمه في باريس وشاع فضله في اللغة العربية حتى إنه لخص شرحًا للمقامات الحريرية وسماه مختار الشروح». ويعدد رفاعة مؤلفات دي ساسي من المؤلفات والتراجم عن العربية والفارسية والذي يرى «إنه بارع فيها غاية البراعة» (ص ٦٦) ويقتبس مطولًا من مقدمة ساسي لكتابه عن المقامات. ويعنون الفصل الرابع من من المقالة الرابعة «بعض المراسلات بيني وبين بعض كبراء علماء الفرنسية غير مسيو جومار»، يورد فيه رسائل سيلفستر دي ساسي وكوسان دي برسيفال بشأن تلخيص

الإبريز الذي أرسل مخطوطته إليهما وطلب منهما رأيا مكتوبًا يكون بمثابة شهادة له عن قيمة الكتاب (ص ١٥٢، ١٥٣).

نعود لذنب كتاب الشدياق وللسؤال: ما علاقة هذا الفصل الختامي بحكاية الفارياق التي يتصدى الراوي لنقلها لنا؟ ما علاقتها برواية السيرة التي لا يخفى علينا علاقتها بتجربة مؤلفها؟ قد نخلص بعد نظرة سريعة إلى أن هذا الفصل الأخير مقال قائم بذاته، كان الأجدر بكاتبه أن ينشره بعيدا عن الكتاب، ويبدو أن هذه الفكرة انعكست على الطبعة الخامسة من الساق على الساق التي أشرف عليها عماد الصلح، إذ تُسقط هذه الطبعة ذنب الكتاب من النص كما تسقط الاستطرادات اللغوية وبعض ما ورد فيه من القصائد.

في محاولتنا للإجابة على السؤال واستكشاف موقع ذنب الكتاب من الساق على الساق معنىً ومبنى، نعود إلى الفصل السابق وهو الفصل الأخير من الكتاب الرابع، يبدأه الشدياق بالفقرة التالية:

«أي فارياق، قد حان الفراق. فإن ذا آخر فصل من كتابي الذي أودعته من أخبارك ما أملّني والقارئين معي. ولو كنت علمت من قبل الأخذ فيه بأنك تكلفني أن أبلّغ عنك جميع أقوالك وأفعالك لما أدخلت رأسي في هذه الربقة. وتجشمت هذه المشقة. فقد كنت أظن أن صغر جثتك لا يكون موجبا لإنشاء تأليف كبير الحجم مثل هذا، وأقسم أنك لو تأبطته ومشيت به خطى على قدر صفحاته لنبذته ورآك (هكذا) وشكوت منه ومن نفسك أيضا إذ كنت السبب فيه. وما تمنعني صداقتي لك إذا وقفت على أحوالك بعد الآن أن أؤلف عليك كتابا آخر. ولكن إياك وكثرة الأسفار، والتحرش بالقسيسين والنساء في الليل والنهار. فقد مللت من ذكر ذلك جدا. ولقيت منه عناءً وجهدا. والآن قد بقي عليّ أن أروي عنك بعض قصائدك وأبياتك. ولكن قبل الشروع فيه ينبغي أن أذكر حكاية حالي» (ص ٦٤٩).

وبعد فقرة واحدة طويلة يشير فيها المؤلف إلى قراره بقبول وظيفة في ديوان الترجمة السلطاني في القسطنطينية، وتعمده تأخير سفره حتى يصحح الكتاب ويطمئن إلى خلوه من الأخطاء، يضمِّن قصائد الفارياق التي تحتل ٣٤ صفحة من الكتاب، ويعقبها بفقرة ختامية يقول فيها: «هذا ما انتهى إلينا من أخبار الفارياق، مما قضى الآن إيداعه بطون

الأوراق فمن شاء أن يدعو له أو عليه فجزاؤه يوم تلتف الساق بالساق. ويقال إلى ربك يومئذ المساق...» (ص ٦٨٥).

ربما تعيننا هاتان الفقرتان ومعرفتنا بظروف الشدياق في فترة كتابة النص على الإجابة على السؤال الذي طرحناه حول العلاقة بين سيرة الفارياق و«ذنب الكتاب». فالفارياق الذي يتتبعه الراوي ليس إلا جزءا من الرواية، وليست الراوية محض أداة لنقل قصة الفارياق، فللراوي شخصيته القائمة بذاتها (يطلعنا على بعض ملامحها، يتصدرها عمله في التأليف فيحول انتباه القارئ من الفارياق إلى نفسه، ومن قصة الفارياق إلى فعل الكتابة (ما يعطي النص مذاقًا أشبه بالرواية الشارحة، وهو ما نعود له لاحقًا)، وله تدخلاته التي يضيف عبرها جانبًا من حكايته، وبعض معارفه اللغوية، وآراءه السياسية والاجتماعية، ونصوصًا أدبية قصيرة قائمة بذاتها يضمّنها النص).

ودعواي أن المؤلف الراوية، وهو هنا ليس مؤلفًا ضمنيًا بل هو مؤلف معلن نتابع كتابته لنصه، يصفّي حسابه مع الدنيا عبر هذا الكتاب الذي تولّد عن الضغط والشقاء «...اعلم أني شرعت في تأليف كتيّبي هذا المشتمل على أربعة كتب في ليالي راهصة ضاغطة أحوجتني إلى الجؤار قائما وقاعدا» (ص ٧٧). إنه كتاب «فضّله على عقله». وأراده دليلًا دامغًا على قدرته على إنشاء صرح أدبي فريد في زمانه.

فهـــو اليتيـــم المستحيـــــل إخــــاؤه وهو الفريد فكن عليه عطوفا (ص ٧٠)

وأراد أن يُعلِم الخلق أنه على غير سواه الذين «قيّدوا أنفسهم بسلسلة من التأليف واحدة»، فيعلن: «خرجت من السلسلة» (ص ١٦٨)، وأن محاولة «تحدّيه ومحاكاته» محكومة بالفشل لأن الباب قد أغلق في وجوه المتحدّين» (ص ١٦٧). إذن لا تقتصر تصفية الحسابات في الكتاب على التهكم ممن أساءوا إليه وعلى رأسهم غريمه المطران إثناسيوس التوتونجي الذي يشير إليه بصاحب كتاب «الحكاكة في الركاكة»، ولا النقد اللاذع للإكليروس، بل أراد الكتاب كله شاهدًا على قيمته وهو الذي واجه ضغطًا يوميًا وهو يترجم الكتاب المقدس تحت إشراف صمويل لي في جامعة كمبريدج. والذي كان يصرّ على تعديلات يعرف الشدياق أنها تفسد الترجمة وتستبدل بصياغاته صياغات دونها مستوى. كان لي في قول الشدياق، مسكونًا بالوساوس «ومن أشد وساوسه تجنبه للسجع والتركيب الفصيح ما أمكن». وقد كتب الشدياق جانبا من تلك التجربة في كشف المخبأ واتهم لي وغيره من

أساتذة العربية المستشرقين بالجهل واستفاض في أمثلة مضحكة على جهلهم وفساد قراءتهم للغة. «فلو قرأ (أحدهم) سبا في كلامنا مثلا بأن قال بعض السبابين لآخر «يحرق دينه» ترجمه بأن دينه ساطع ملتهب من حرارة العبادة والغيرة بحيث إنه يحرق ما عداه من الأديان أي يغلب عليها. فهو الدين الحقيقي القاهر كما ورد أن اللـه نار آكلة» (ص ١٢٥).

وعندما انتهى الشدياق من إنجاز الترجمة، طلب من جمعية نشر المعارف المسيحية (SPCK) أن يستمر في العمل معهم، لم يقبلوا. حاول أن يجد له عملًا في وظيفة أستاذ في جامعة أكسفورد فلم يوفّق، فهم كما كتب في كشف المخبا «لا يوظفون الغريب في هذه المدارس وإنما يسمحون له بالتعليم لأشخاص على حدة . فلا هم يتعلمون حق التعلم ولا يأذنون لغيرهم أن يعلِّم حق التعليم» (ص ١٠٧).

ولما لم يجد الشدياق عملًا في إنجلترا انتقل إلى باريس حيث عانى ظروفا مالية وأسرية صعبة.

وفي رسالة مؤرخة في ٦ مايو ١٨٥٣، يستنجد فيها الشدياق بالوزير التونسي مصطفى الخزنة دار، ويطلب منه العون على إيجاد عمل في «ترجمة جرنال»، يشير الشدياق إلى انتقاله إلى باريس بهدف تعلم اللغة الفرنسية:

«لم تزل همتي كلها منصرفة إلى تحصيل هذه البغية إلا أن اللـه سبحانه وتعالى قدر عليّ بموانع كثيرة صرفت عزمي عما نويته منها وقوع زوجتي في داء عضال منذ قدومنا إلى هذه الديار حتى إني أنفقت عليها كل ما كنت ادخرته للعلم، لأن بذل المال في حياة نفس أوجب منه في تحصيل علم ومع ذلك فلم يستفد أحدنا شيئا فاضطرت هي أخيرا إلى السفر إلى إسلامبول بأحد ولدينا وأحوجت أنا إلى الإقامة هنا مع مقاساة الوحشة والإيجاس وعدم الاستطاعة على اتخاذ معلم أقرأ عليه ما أريد من الكتب وغيرها وعلى شراء شيء من الكتب في اللغة الفرنساوية... مضى عليّ في باريس نحو عامين من غير فائدة حقيقية في علم أو مال وقد خسرت وظيفتي في مالطة وأصبحت غريبا محروما ناهيك بالغربة لمثلي وما لي أن أشكو إليه بعد اللـه سبحانه إلا كرمكم. فكن يا سيدي لي كما جرت به عادتك الحميدة واسطة إصلاح أمري ولم شعثي وجمع شملي فإني الآن ضائع المسعى مبلبل البال مشوش الخاطر، كيف لا وقد فارقت أهلي وولدي ونفد ما بيدي...» (**رسائل أحمد فارس الشدياق** ٩٥، ٩٦).

كانت باريس وتجربة الفقر فيها جزاء صادما لإنجاز هائل بكل المعايير. إذ كان الشدياق عمل طوال عشرين شهرًا (بين عامي ١٨٤٨ ـ ١٨٥٠) في ترجمة الكتاب المقدس وأنجز هذه الترجمة الأولى من نوعها في اللغة العربية. (طبعت المزامير على حدة في ١٨٥٠ والأناجيل الأربعة على حدة عام ١٨٥١، والكتاب المقدس كاملا في ١٨٥٧. (عماد الصلح ص ١٤٢).

وتجسد غرفة الفارياق هذه المفارقة بين قيمة الشدياق وقدراته الرفيعة وعلمه الواسع، وفقره وتهميشه وفشله في الحصول على عمل، فهي غرفة عليا يقتضي الوصول إليها صعود مائة درجة، غرفة واحدة ضيقة هي كل مسكنه، ينام فيها، وفيها يكتب ويستقبل زواره ويطهو طعامه:

نعم لـي غرفة عليا ولكن   بأسفل سافلين هبوط نجمي
فكيف أطيق أصعد مرتقاها   وأحمل حمل أشجاني وهمي

وهو يخصص لهذه الغرفة فصلا كاملا عنوانه «الغرفيات» يضمنه على لسان الفارياق ستين «رباعية» كل رباعية منها تتكون من بيتين في وصف الغرفة وبؤس حياته فيها. (وفي وصف غرفة الفارياق في باريس وفي وصف باريس إجمالا حوار ضمني مع رفاعة، يصبح في كشف المخبا حوارًا معلنًا إذ يقول الشدياق: «وقد حان الآن أن أشرع في وصف باريس وأهلها ولكن لما كان العالم الأديب الشيخ رفاعة الطهطاوي قد ألف كتابه النفيس المسمى بتلخيص (هكذا) الإبريز في تلخيص باريس، وسبقني إلى هذا المعنى كان لا بد لي هنا أن أستأذنه في ذكر ما أضرب عنه بالكلية أو أشار إليه إشارة فقط مما استغربته منه ثم أجعل منه مقياسا للقاري (هكذا) يقيس عليه باريس ولندرة» (ص ٢٣٥).

وإن كانت حكاية الفارياق تنتهي حين أراد لها مؤلفها أن تنتهي، فإن رواية المؤلف لا تنتهي إلا بذلك الذَنَب الذي يصفي آخر حساباته بعد أن كتب كتابًا جديدًا وغريبًا يشهد على سيادته اللغوية والفنية، ومطلق تفوقه في إحاطته بالقديم وفي إبداعه جديدًا. ولا يكتمل الحساب إلا بذلك «الذَنَب» حيث يفضح ركاكة رؤسائه، بعد أن بيّن قدراته في اللغة والإنشاء الأدبي.

وهنا نعود مرة أخرى إلى عنوان الكتاب: الساق على الساق، جلسة مسترخية واثقة

بالنفس معتدة بها، وإشارة ضمنية للقيامة ويوم الحساب حيث تلتف الساق بالساق، وتجني كل نفس ما صنعت، فضلًا عن التواصل والنداء والشكوى من الشدة والظلم. في عبارة الساق على الساق، تجتمع النقائض: وعي الشدة والاسترخاء، الشكوى والثقة بالنفس، الحاجة للتواصل والاستغناء، الجد والهزل، التعبير عن تجارب موجعة واللعب الماجن، الإحالة للقديم في صياغة تستولد جديدًا. تجتمع هذه المعاني جميعا في عنوان كتاب يتصدر معناه اجتماع النقائض (كتاب مضحك عن حياة مؤلمة)، ويتصدر أدواته البلاغية التورية والمفارقة الساخرة والطباق والجناس، بما يشهد لصاحبه «ابن النحس» المهمّش بأنه أمير من أمراء البيان.

ثم تبقى ملحوظة أخيرة أطرح فيها إمكانية معنى جديد يضاف إلى المعاني السابقة، وهو معنى قد يبدو للوهلة الأولى مستبعدًا وإن كنت لا أستبعده.

أذكّر القراء أن الشدياق كان قد لجأ إلى المبشرين البروتستانت الأمريكيين خوفا من مصير أخيه أسعد وأنهم ساعدوه على الهرب من لبنان ثم الانتقال إلى مالطة. فعمل معهم في مالطة، وحين غادرها بعد ما يقرب من عام، عاد للعمل معهم في مصر.

كان هؤلاء المبشرون يتبعون للهيئة الأمريكية للبعثات الخارجية (ABCFM) وهي مؤسسة تبشيرية تأسست في بوسطون عام ١٨١٩، وقصدت بنشاطها «استعادة الأراضي المقدسة» بمحاولة كسب مسلمي المنطقة ومسيحييها ويهودها للمذهب الإنجيلي. وكان خاتم هذه الهيئة والذي ينقله لنا أسامة مقدسي ضمن دراسته الشيقة عن نشاط الهيئة في لبنان(ص ٣)، يصور شخصا من أبناء البلد نصف عار راكعًا أمام مستبشر يسلمه الكتاب المقدس بيمناه ويرفع يسراه مشيرًا إلى يمامة محلِّقة.

ويشير مقدسي في دراسته إلى الشبه اللافت بين خاتم الهيئة والخاتم الأصلي لمستعمرة ماساشوسِتس (الآن ولاية ماساشوسِتس في شمال شرق الولايات المتحدة) حيث يظهر ساكن أصلي يتطلع إلى نجمة في السماء ويطلب العون (التيمة الاستعمارية المعروفة: يطلب المستعمَر نور الهداية من سيده المستعمِر. كما يكتب مقدسي تفصيلا عن تأثر نظرة المبشرين الذي أتوا إلى بلاد الشام (سوريا وفلسطين ولبنان) بتجربتهم في التبشير بين سكان أمريكا الأصليين ونظرتهم إليهم[٨]. ففي الحالتين كانوا يعتقدون أنهم يتعاملون مع برابرة مطلوب هدايتهم والخروج بهم من ظلمة التوحش إلى نور الحضارة. ولا

يقتصر هذا طبعا على غير المسيحيين، فأبناء الطوائف المسيحية الشرقية كانوا هدفًا مماثلًا بل وهدفًا أولا.

فهل تكون **الساق على الساق** هي أيضا صورة نقيضة لذلك الراكع نصف العاري الذي يتلقى الهداية من سيده المشرف عليه؟ (الأرجح أن الشدياق الذي انتقل إلى مصر ثم إلى مالطة برسالة توصية من الجمعية ثم عاد من مالطة إلى مصر وعمل مع مبشري الجمعية، كان يعرف هذا الخاتم ويألفه وربما حمل في جيبه مرة أو مرات رسالة مختومة به).

هل تكون عبارة **الساق على الساق** بتعدد إحالاتها ردًا على صورة «الهمجي» نصف العاري؟ (أليست اللغة وثراؤها والقدرة على اللعب بها وفيها مما يشهد للإنسان بتفرده وتميزه الإنساني؟) قد يبدو الاحتمال بعيدًا، ولكن لِمَ لا ننتظر مزيدًا من التعرف على جوانب الكتاب لنتأكد من هذه الإمكانية؟

(٢)

بنية الكتاب

يقول ابن عبد ربه في مقدمته لكتابه الجامع العقد الفريد:

«وقد نظرت في بعض الكتب الموضوعة فوجدتها غير منصرفة في فنون الأخبار ولا جامعة لجمل الآثار؛ فجعلت هذا الكتاب كافيا (شافيا) جامعا لأكثر المعاني التي تجري على لسان أفواه العامة والخاصة. وتدور على ألسنة الملوك والسوقة. وحليت كل كتاب منها بشواهد من الشعر، تجانس الأخبار في معانيها، وتوافقها في مذاهبها، وقرنت بها غرائب من شعري، ليعلم الناظر في كتابنا هذا أن لمغربنا على قاصيته، وبلدنا على انقطاعه، حظا من المنظوم والمنثور.

وسميته كتاب العِقد الفريد لما فيه من مختلف جواهر الكلام، مع دقة السلك وحسن النظام، وجزَّأته على خمسة وعشرين كتابا، كل كتاب منها جزءان، فتلك خمسون جزءا في خمسة وعشرين كتابا (و) قد انفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد» (الجزء الأول ص ٧).

يقوم كتاب ابن عبد ربه إذن على الجمع بين نقيضين، الاستطراد والتوسع في الكلام والتنوع فيه سعيًا وراء كل شاردة وواردة، والبنية الصارمة اقتناعًا بضرورة «دقة السلك وحسن النظام».

وفي تقديرنا أن الشدياق في الساق على الساق يعتمد المبدأين السرديين نفسيهما، فالاستطراد من ناحية أداةٌ أساس في نصه، وكذلك صرامة المبنى. يسمح الاستطراد للشدياق بالإحاطة بعناصر تجربته (وهو ما نناقشه بالتفصيل لاحقًا)، أما بنية نصه

فهي علامة وعيه بالشكل وجواز مروره بين كبار الكتاب القادرين على «دقة السلك».

يتكون **الساق على الساق** من أربعة كتب، كل كتاب منها عشرون فصلا. والفصل الثالث عشر من كل كتاب مخصص لمقامة، في الكتاب إذن أربع مقامات. ويسبق الكتاب الأول تنبيه من المؤلف، تتبعه فاتحة الكتاب وهي منظومة من مائة بيت. ويعقب الفصل العشرين من الكتاب الرابع «ذَنَب الكتاب» تليه خاتمة من جزءين، يقع الجزء الأول منها في صفحة ولا يتجاوز الجزء الثاني سطرين ونصف السطر. ولا تأتي هذه الصرامة في معمار الكتاب أي «دقة السلك وحسن النظام» بتعبير ابن عبد ربه، لا تأتي اعتباطا بل هي رسالة تأكيد من الكاتب بشأن مهارته وتمكنه من صنعته، وانتمائه لموروث أدبي يربط الكتابة بالقدرة على «النظم والسلك».

وهنا تقابلنا مفارقة أخرى من مفارقات هذا الكتاب الفريد في زمانه، فهو من ناحية يشطح في سكك عديدة ويفسح المجال واسعًا للتعبير عن زخم عقلي وتنوّع وعر ينتقل بجرأة صادمة بين القص والحديث في شتى المواضيع وعرض المعارف المُعجمية، والإفصاح عن اضطرام نفسي أحوج الكاتب كما يرد على لسان الراوي/ المؤلف في الفصل الأول «من الجؤار قائما وقاعدا حتى لم أجد لصنبور أفكاري ما يسدّه من أن يتبعق على ميزاب القلم في وجوه هذه الصحائف». ولكن هذا «الجؤار» محكوم بصنعة يصفها المؤلف في الفاتحة الشعرية للكتاب بمفردات بعضها مستعار من فن الطهي، وبعضها الآخر مأخوذ من صنعة الحياكة، ومنها المحيل إلى التخفف من الألم والعلاج منه، ومنها المرتبط بالحبل والولادة، ومنها الدال على البناء وتسقيف البيت...إلخ. يقول «أودعته» و«قعّرته» و«حشوته» و«تبّلته» و«فصّلته» و«لفّقته» و«خصفته». والكتاب في نهاية المطاف «جسم جميل» بعضه مكشوف وبعضه الآخر مستور. هدية يمنحها الكاتب إلى قارئه. تولّد في ثلاثة أشهر بعد أن «حبلت» به رأسه و«توحّمت» به نفسه وولده على غير ولديه الفعليين ليمنحه للقارئ، ثوبًا «إن شئت تلبسه على علاته»، ومشروبا «ألذ من المدام» ومأكولا «يسفّه» أو يلعقه» وروضًا ذكي الرائحة، وروحًا مضطرمة بالحياة، لا تحتمل بتر أي جزء منها ولا تغييره.

ويمكن تصنيف التشبيهات التي استخدمها الشدياق في ثلاث مجموعات، الأولى دالة على الصنعة (الطهي، الحياكة، البناء، التصنيف والتنسيق)؛ الثانية ترتبط بعملية

عضوية ينتج عنها التعبير والخلق الجديد (الحبل والوحم والولادة، والجسد الناتج عنها)، ونوع ثالث يرتبط باستقبال المتلّقي، وهو يرتبط بالمجازين السابقين (الاستمتاع بالأكل أو لفظه، لبس الثياب أو تركها، قبول الوليد أو الإعراض عنه)، وفي هذه الصور الدالة مفهومان مختلفان للكتابة يجمع بينهما النص، وهما مفهومان يحيطان بطرفي المفارقة: التعبير الجامح والصنعة الموزونة؛ الدفق التلقائي والتداعي الحر من ناحية، والوعي الصارم بالشكل وما يمليه من تدخل الإرادة.

ومن هنا يجمع نص الشدياق بين بنية كلية محكمة واستطراد يشكل دعامة أساسًا من دعائم إنشائه الفني، ويرفد بروافد عديدة المجرى الرئيس في النص الذي تشكّله حكاية الفارياق. لا يكتفي المؤلف بقطع السرد والحديث عن موضوع مرتبط بها كان يحكي عنه، أو تقديم قائمة طويلة من المترادفات أو المفردات الخاصة بالموضوع، بل يقطع السرد ليحوِّل الانتباه إلى نفسه فيسرد واقعة تاريخية بعينها كان طرفًا فيها، أو يتحدث مع القارئ أو مع الفارياق، أو يعلن موقفًا يسهب في عرض تفاصيله أو ينشئ نصًا قائمًا بذاته، وقد يكون هذا النص مقامة أو سواها، أو يشرك القارئ في عمله كمؤلف فتغدو الكتابة موضوعًا للكتابة.

ولقد التفت جورجي زيدان مبكرًا لدور الاستطراد في كتابات الشدياق، إذ أفرد له فقرة في ترجمته للكاتب وأعماله. يكتب جورجي زيدان في **مشاهير الشرق**:

«من خصائص كتابة الشيخ أحمد فارس السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض واتساقها مع التوسع في التعبير وتتبع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعود إليه، وترى ذلك واضحا في كتابه **كشف المخبا** فإذا أراد وصف عادة من عادات أهل باريس مثلا فإنه يتطرق منها إلى ما يماثلها من عادات العرب أو الأتراك فيذكر وجه الخطأ هنا أو هناك، وما هو سبب هذه العادة وربما جاء بتاريخها ومن جاء بها حتى يخال لك أنه خرج عن الموضوع ثم لا تشعر إلا وقد عاد بك إليه بغير تكلف، وكل ذلك بغاية السلاسة والطلاوة مع البلاغة» (ص ١١٠).

ونكتفي هنا بثلاثة نماذج سريعة من هذا الأسلوب. يبدأ الراوي الفصل السابع عشر من الكتاب الأول بالعبارة التالية: «لا غرو أن يجد بعض القارئين كلامي في هذا الفصل باردا لأني كتبته في يوم عبوس قمطرير. ذي زمهرير. والثلج إذ ذاك ساقط على

السطوح، وقد سد الطرق ودخل البيوت والصروح...»(ص ١٦٤). ويمضي الراوي في الحديث عن الثلج والكتابة وأوجه الشبه والاختلاف بينهما، ويستمر في التداعي إلى أن يصل إلى مختلف القراء واستجاباتهم المحتملة لكتابه، وبعد أربع صفحات من تتبع تيار الأفكار التي أثارها الثلج المتساقط أثناء الكتابة، نصل إلى الفقرة الختامية في الفصل التي تجعل كل ما قيل حول الثلج وتداعياته مشبهًا به: «كذلك كلامي هنا، فإنه مهما فيه من الاستطراد والحشر والألفاظ المضغوطة بين المعاني ومن المغازي المعقودة بالتلميح والتحويل والتمليح. فقد يروق لخاطر من لم يكن قد ألف هذا التخليط» (ص ١٦٧).

وفي الفصل الأول من الكتاب الثالث، على سبيل المثال، يفصل بداية الجملة عن بقيتها استطراد من ١٤ صفحة. إذ يبدأ الفصل: «أو ما كفى بني آدم ما هم فيه من الشقاء والعناء. والجهد والبلاء. والمشقة والنصب واللاواء والتعب والنحس والقنوط والتعس» ويتوالى في الصفحات التالية ذكر ما يتعرض له الإنسان من متاعب منذ ولادته من آلام ومصاعب وأمراض (قائمة طويلة من الأمراض في ١١ صفحة، أقرب لمعجم صغير في الموضوع، يتبع كل مفردة شرح لها)، وتأتي بقية الجملة بعد ذلك: «ألم يكفهم ذلك كله» حتى راح يكفر بعضهم البعض ويتقاتلون بسبب اصطفافهم الطائفي والديني والعرقي. وهنا يبدأ استطراد طويل يتناول هذه الخلافات وعقمها لينتهي الفصل بمقطع وعظي مباشر مسجوع ختامه:

«فليصافح إذن أخضر الرأس منكم أسوده ومدوره ذو القبعة مخروطة ذا اللبدة وليصفّ كل منكم لأخيه نيته وودّه. ويحفظ له عهده وإذ قد اتفقتم على المخلوق فلا تختلفوا على الخالق فهو رب المغارب والمشارق وإنه ليريد أن المشرقي منكم إذا سافر إلى المغرب يرى أهله فيه له أهلا. وشمله شملا فاقبلوا النصيحة واسمعوا ما يمر بكم بعدها من العبارات الفصيحة والمعاني المليحة في هذا الفصل الذي سميته».

وتبقى الجملة الأخيرة في الفصل الذي ينتهي بفاصلة، ناقصة لا تكتمل إلا بالفصل التالي المعنون: «في العشق والزواج»، وهو فصل يحكي الراوي فيه عن تعرفه على الفارياقية وتعلقه بها وزواجه منها. فيجمع فصلي الكتاب على ما فيهما من استطراد بنية محكمة تقابل الفرقة والتناحر بالاجتماع والتوائم، وأشكال البؤس والشقاء بفرحة اللقاء بين عاشقين يتزوجان.

ثم نموذج ثالث وأخير حول جمع الشدياق بين «التوسع في الكلام» و«دقة السلك». يبدأ الراوي/ المؤلف الفصل الرابع من الكتاب الثالث وعنوانه «التورية» بالعبارة التالية: «من عادة أمثالي من المؤلفين أن يقهقروا أحيانا ويطفروا فوق مدة من الزمان ويلفقوا واقعة جرت قبلها بأخرى بعدها. وذلك يسمى عندهم التورية أي جعل الشيء وراء». ولا تقتصر الإشارة هنا إلى عنصر معروف من عناصر السرد الروائي بل تشمل أسلوب الشدياق في الإنشاء الروائي و«تلفيق» عناصره التي تجمع بين الحكي عن حياة الفارياق، وحديث المؤلف وتداعياته وعرض معارفه اللغوية. ولعل الفصل التالي مباشرة: «في سفر وتصحيح غلط اشتهر» نموذج دال على هذا الأسلوب في البناء.

يبدأ الفصل بالحكي عن وصول الفارياق وزوجته إلى الإسكندرية استعدادا للسفر إلى مالطة. وهو ما يستغرق الأسطر الأربعة الأولى من الفصل. ينتقل بعدها الراوي إلى الحديث عن الفارياقية التي «لم تكن تدري شيئا سوى بيت أهلها. ولا تتكلم في أمر سوى ما جرى لها مع أمها أو لأمها مع الخادمة أو لهذه معها». ثم تعليق الراوي عن سبب هذه المحدودية: «أن البنات في مصر والشام لا يعاشرن أحدا سوى الخوادم وأهل البيت»، وهي عبارة تفتح الباب للراوي للخوض في مزايا تعليم البنات فيستطرد فيه، ثم يقطع الاستطراد بقوله: «والمراد من هذا الاستطراد كله أن نقول إن زوجة الفارياق وإن يكن قد فاتها كثير من معلومات الرجال والنساء فقد أبدت من المعارضة لأمها عند تصادم مصلحة الزواج بمفسدة خرجية الشدياق (الخرجية إشارة لكونه بروتسانتيًا) ما أفحم المجادل، وأبكم المناضل. ولكنها بقيت في غير ذلك جاهلة». والفقرة انتقالية تتيح للراوي العودة لما كان من أمر الفارياق والفارياقية وهما في انتظار السفر في الإسكندرية بقدر ما تمهد لتطور شخصية الفارياقية من بنت عاشت في حيِّز مغلق إلى امرأة ند، بالإشارة لبذور القوة في شخصيتها.

ترفض الفارياقية السفر في «سفينة النار» وتغضب من الفارياق «وحين حان الرقاد واضطجعت في الفراش وأدارت وجهها إلى الحائط: وهذا هو المقصود من هذا الفصل تنبيها للناس أن هذه العادة هي من جملة العادات التي أخطأوا استعمالها، إذ ليس في الأدبار شيء يدل على الغيظ.» وهنا يستطرد الراوي في حديث طريف عن هذه العادة الغريبة، ومنها يذهب إلى حديث يخلط بين الجد والهزل عن الأدبار وعن

اهتمام النساء بها وعن «أن العرب وضعت للدبر ما ينيف عن تسعين لفظة ما بين اسم ولقب كنية»، يستعرضها ويعلّق عليها ويضيف إليها قائمة بالكلمات الدالة على عظم جسم المرأة (معجم صغير آخر)، لينتهي الراوي في ختام الفصل بالعودة إلى الفارياق والفارياقية في الإسكندرية ليحكي كيف رضيت الفارياقيّة بالسفر. ثم ركوبهما البحر ووصولهما إلى مالطة.

(٢)

المقامة

لا تخف، إنما هي أربع لا غير

المقامة شكل قصصي عربي ارتبط باسم منشئه بديع الزمان الهمذاني المولود في ٣٥٨ هجرية (القرن العاشر الميلادي)، واسم الحريري المولود في ٤٤٦ هجرية (القرن الحادي عشر الميلادي). والمقامة نص قصير فكه، مكتوب بالسجع تتخلله أبيات شعرية. ويتصدر المقامة شغف باللغة، كذلك لا تخلو من جانب فلسفي أو وعظي. تبدأ المقامة بسند تتبعه رواية: «حدّثنا عيسى بن هشام قال» و«حدّث الحارث بن همام قال». ويربط هذا الإسناد بوضوح المقامة بالحديث. وتدور المقامة حول شخصيتين راو ومرويّ عنه يتكرر ظهورهما في أغلب مقامات الكاتب الواحد. الراوي في مقامات بديع الزمان هو عيسى بن هشام والمروي عنه هو أبو الفتح السكندري، والحارث بن همام هو الراوي في مقامات الحريري وأبو زيد السروجي هو المرويّ عنه. وتشترك مقامات الهمذاني والحريري وغيرها أيضا في جعل البطل من المُكدين، وهم طائفة عرفتها بعض المجتمعات العربية في ذلك الزمان، أدباء جوالون يتوسلون الحياة بالتسوّل، ويحتالون لكسب رزقهم بقدرتهم على البيان ومعارفهم الأدبية، وعادة ما يكون بطل المقامة متخفيًا وغير معلوم إلا في نهاية المقامة حيث تنكشف حقيقته، فتعدُّد الهويات ولعبة الأقنعة هي أيضا من سمات المقامة. وتشكّل كل مقامة من المقامات وحدة مغلقة عادة ما تحكي حدثًا أو واقعة مركزها الراوي والمروي عنه، وإن تضمنت شخصيات ثانوية وأخرى ترد الإشارة لها بشكل عابر أو بقدر من تفصيل، وقد تكون هذه الشخصيات متخيّلة أو تاريخية. وتتميز المقامة ببنية محكمة وبإبراز المهارات اللغوية والأساليب البلاغية، ومنها

فضلًا عن السجع، الجناس والموازنات والتورية والألعاب اللفظية والألغاز والأقنعة. وغالبا ما يكون في عنوان المقامة إشارة إلى مكان: المقامة العراقية، البغدادية، الصنعانية أو الحُلوانية ...إلخ. إذ تتميز المقامات بحركة تنقّل دائم من قبل الراوي والمرويّ عنه.

ويشير كيليطو: «السفر حاضر بكل أشكاله في مقامات الهمذاني. طوال الصفحات تنشر خرائط وتبسط رقاق. وتتكشف مجموعة من النشاطات...» (**المقامات** ص ١٢)، ويضيف أن الراوي والمرويّ عنه يتحركان في نطاق مملكة الإسلام، أي في نطاق المألوف. «ومثل ابنين ضالين، لن يعود أبو الفتح السكندري وعيسى بن هشام إلى المنزل الأبوي» (ص ١٣). وعلى غرار الأدب الكلاسيكي نجد في المقامة جانبًا وعظيًا تعليميًا.

ويجمع المقامات كوحدات قائمة بذاتها تكامل يتجاوز تكرار ظهور الشخصيتين نفسيهما إلى بناء تتراكم وحداته المفردة لنقل رؤية فلسفية واجتماعية للوجود. وإن عدنا لابن عبد ربه ومجاز العقد الذي استخدمه، نقول إن مقامات الكاتب الواحد وإن كانت كل مقامة فيها أقرب لحجر كريم قائم بذاته إلا أن قيمة العقد في سلك هذه الحبات ووجودها جميعا جنبا إلى جنب منتظمة فيه.

بقيت المقامة شكلًا من الأشكال النثرية المعتمدة في الأدب العربي منذ أنشأها بديع الزمان في القرن العاشر الميلادي حتى نهاية القرن الثامن عشر. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر نشر نصيف اليازجي «مجمع البحرين» (عام ١٨٥٦) وهو كتاب من ٦٠ مقامة يحذو فيها حذو الحريري، وجاء نصه هذا في إطار المسعى الإحيائي لمن أُطلق عليهم «كتاب النهضة». (ومن اللافت هنا أن رفاعة في معرض حديثه عن ما حصّله من دراسة في فرنسا، يقول: «قرأت كثيرا من كتب الأدب منها مجموع نويل ومنها عدة مواضع من ديوان والتير (يقصد فولتير) وديوان رسين وديوان رسو وقرأت أيضا كثيرا من المقامات الفرنسوية. بالجملة فقد أطلعت في آداب الفرنساوية على كثير من مؤلفاتها الشهيرة» (**تخليص الإبريز** ص ١٦٠) فيستخدم رفاعة «ديوان» للدلالة على مجمل الإنتاج الأدبي لكاتب من الكتاب سواء كان هذا الإنتاج منظوما أم منثورا، ويستخدم «مقامة» للدلالة على الروايات، مما يعني أن المقامة بقيت حتى زمن رفاعة هي المرجعية الثقافية لأي نص أدبي مكتوب يرتكز إلى القص).

وفي تقديرنا أن المقامة، رغم انتقاد الشدياق لها وكتابة أربع مقامات، تحتل كل منها

الفصل الثالث عشر من الكتب الأربعة، (أي الفصل المنكود الذي يحمل رقمًا يود المؤلف تجنبه)، ورغم أن الراوي/ المؤلف بعد انتهائه من كتابة المقامة الأولى، يعبر عن تنفسه الصعداء من إنجاز مهمة بدت ثقيلة على نفسه، فإن دعواي هنا أن بنية المقامة وأسسها الأسلوبية هي الطيف الغائب الحاضر في نص الشدياق أو بمعنى أدق، تشكل المقامة في شكل مطوّر أحد المداميك الذي أنشأ الشدياق بنيانه على أساساته. فالساق على الساق نص يجمع بين الحديث وصنعة التأليف، وهو يعتمد شخصيتين أساسين: راو ومرويّ عنه، وتجربة السفر والتنقل «والعيان والخبر» (كيليطو، **المقامات**، ص: ١٥) عناصر أساس فيه. والفارياق كأبطال المقامة كبير وصغير، عادي وغير عادي، مهمش رغم قدراته الاستثنائية، باختصار، عامل كادح يعيش واقع اختلال علاقات القوى، وإن تميز بالعمل في مجال الإنتاج الذهني. ومشروع الشدياق يلتقي بمشروع المقامة في السعي إلى إبراز البراعة والتفوق في المعارف اللغوية والقدرة على الإنشاء (أستخدمُ لفظة الإنشاء هنا لا بما آلت إليه، بل بما تحيل إليه أصلًا وفعلًا من معنى خَلَقَ وبدأ وابتدع ووضع وعمّر وشيّد ورفع فيما كان حيّزًا فارغًا من قبل). والعنصر الأبرز في هذا الإنشاء هو التورية.

والتورية «صورة بلاغية قائمة على تواجد معنى قريب ومعنى بعيد في اللفظة ذاتها» (كيليطو، **المقامات** ١٨٩)، وهي «في أصلها اللغوي أن تجعل وراءك أي الإخفاء، والكتم، والإبعاد عن النظر. ولا بد من بلوغ المعنى الذي يرمي إليه المتكلم من إزاحة عائق المعنى القريب»، ويضيف كيليطو في معرض حديثه عن مقامات الحريري «هل نحن متأكدون أن نية المؤلف هي تحديدًا تبليغ المعنى البعيد؟ ألا يهدف بالأحرى، إلى إثارة قراءة مزدوجة إحداهما تولد الإيهام والأخرى تمحوه؟ هل يؤدي إلغاء الإيهام إلى إلغاء القراءة التي قام عليها؟ ألا يمكننا القول بأن القراءات المزدوجة، المتتابعة في البداية، تصبح متواقتة بعد اكتشاف اللعبة؟» (ص ١٨٦).

إن دراسة أنواع التورية ووظائفها المتعددة في الساق على الساق تقتضي دراسة قائمة بذاتها، إذ لا يقتصر استخدامها على المعنى المباشر والبسيط للمصطلح حيث للمفردة معنى بعيد مختفي وراء المعنى القريب بل يتعداه إلى أشكال من المفارقة الساخرة والتمثيل الرمزي الأليجوري تولّد ثنائيات تحكم بنية النص وتلاوين نسيجه، وهو ما نفصِّله لاحقًا.

في الساق على الساق أربع مقامات «نموذجية» يدخل بها الكاتب حلبة المبارزة مع كتّاب المقامة الكلاسيكية، ولكنه يرفق هذه المقامات بتعليق مستتر فهو يفرد لكل مقامة كما أسلفت، الرقم ١٣ وهو رقم منحوس في العرف السائد، كذلك يبدأ الفصل الرابع عشر من الكتاب الأول، أي الفصل الذي يعقب المقامة الأولى بالعبارات التالية:

«هحع هحع الحمد لله. الحمد لله قد تخلصت من إنشاء هذه المقامة ومن رقمها أيضا فإنها كانت باهظة. ولم يبق لي هم منها سوى حث القارئ على مطالعتها، وهي وإن تكن خشنة غير مهلهلة كسجع الحريري إلا أنها تلبس على علاتها». وتعقب هذه الإشارة المباشرة للحريري إشارة أخرى ضمنية، إذ يقول الراوي للقارئ «إن المقامة الثانية تكون أفضل من الأولى والثالثة أفضل من الثانية وهكذا، والخمسين أحسن من التاسعة والأربعين. لا تخف من هذا التهويل والتوهيل لا تخف. إنما هي أربع لا غير كما وعدتك» (ص ١٤٦).

وللحريري خمسون مقامة، وهو الرقم المعتمد في التراث الكلاسيكي لمقامات الكاتب، ربما كجزء من المسعى لتقليد الهمذاني، رغم أن المقامات المنسوبة إلى الهمذاني اثنتان وخمسون (أنتيلا، ص ١٤٨).

يعي الشدياق بطمأنته القارئ «لا تخف» وطأة هذا الشكل القديم من الكتابة، وما آل إليه من جمود مقيِّد، وهو يختار أن يكتب مقامة ليثبت قدرته على محاكاة الأدب الكلاسيكي والتفوق عليه، والمروي عنه في المقامات الأربع هو الفارياق، فتكون الإشارة واضحة إلى أن اختيار الشكل البديل للمقامة الذي اعتمده الشدياق في **الساق على الساق** تم اختيارًا لا عجزًا عن محاكاة الشكل القديم. وهذا الشكل البديل يستفيد من موروث الكتابة النثرية الكلاسيكية إجمالًا والمقامة تحديدًا، وإن كان يعيد إنتاجه بشكل معاصر حتى يكاد يصعب على القارئ التعرف على الشكل القديم فيه. والتجديد هنا تحكمه ضرورات تاريخية تخص تجربة الكاتب وزمانه، إنه تجديد يبتلع القديم ابتلاعًا، ويتمثله، يأخذ منه حاجته ويتجاوز عناصر الجمود فيه.

ولا يقتصر اشتباك الشدياق مع الحريري ومقاماته على الإشارة المباشرة بل يتعدى هذه الإشارة إلى تلميحات عديدة. فهو يدخل في سجال ضمني مع الحريري من ناحية ومع مقلده الأشهر في زمان الشدياق: نصيف اليازجي (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) من ناحية أخرى.

في مقدمته لمقاماته يعترف الحريري «بأن البديع رحمه اللـه سبّاق غايات وصاحب آيات وأن التصدي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي بلاغة قدامة لا يغترف إلا من فضالته ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته»، إلا أن هذا التواضع الذي يتقنّع به الحريري لياقةً في فاتحة الكتاب، يسقط في نهايته كاشفًا عن ثقته بأنه الأقدر على البيان. فيقول على لسان أبي زيد السروجي:

بالله يا مهجة قلبي قل لي	هل أبصرت عيناك قط مثلي
يفتح بالرقيـــة كل قفل	ويستبي بالســحر كل عقلِ
ويعجن الجد بماء الهزل	إن يكن الإسـكندري قبليَ
فالطل قد يبدو أمام الوبل	والفضل للوابـل لا للطلِ

أما الشدياق فيعلن في فاتحة الكتاب أنه يتفوق على سابقيه فيصف كتابه قائلا: «فهو اليتيم المستحيل إخاؤه/ وهو الفريد». و في الفصل الأول يقول: «فأما إذا تعنت عليّ أحد بكون عبارتي غير بليغة. أي غير متبلة بتوابل التجنيس والترصيع والاستعارات والكنايات. فأقول له إني لما تقيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالي التفتزاني والسكاكي والآمدي والواحدي والزمخشري والبستي وابن المعتز وابن نبيه وابن نباتة» (ص ٨٢). ثم يؤكد أنه على غير سواه ممن «قيّدوا أنفسهم بسلسلة من التأليف واحدة»، ويعلن: «خرجت من السلسلة» (ص ١٦٨).

إن في كلام الشدياق حكمًا على مبدأ محاكاة اللاحقين للسابقين يصيب به عصفورين بحجر واحد. فيصيب الحريري مقلِّد الهمذاني أولا ، ويصيب اليازجي صاحب **مجمع البحرين**[٩] الذي أراد تقليد الحريري وأراد أن أن يتفوق عليه ضمنا فأنشأ بدلا من الخمسين مقامة ستين، وإن جاءت خالية من أي تجديد أو ابتكار. (سمى اليازجي بطل مقاماته ميمون، فجاء الفارياق ببطل أراده أن يكون ابنا للنحس، يلحق به الفشل أينما حل، والفارياق ابن النحس، أقرب لبطل مقامات الهمذاني الصعلوك المتشرد من بطل الحريري بقدراته الخارقة). وجاءت مقامات اليازجي على ما فيها من استعراض للقدرات البلاغية خالية من أي تجديد بل تقتصر على محاكاة جامدة لنص تأبد منذ ثمانية قرون.

إن قراءة فاحصة **للساق على الساق** تتيح لنا معرفة موقف الشدياق من المقامة، وهو موقف أكثر تركيبًا من الموقف الساخر المعلن في الفصل الرابع عشر من الكتاب الأول،

نجده في بنية الكتاب ونسيجه. يرفض الشدياق الجمود وتأبيد الأشكال لمئات السنين وإعادة إنتاجها عبر المحاكاة، ليست المقامة عنده بديلا للكتابة الجديدة بل رافد من روافدها، ستتخذ ما تتخذه من مسارات حين تصب في بحر التجربة المعاصرة. والموقف الذي يتخذه الشدياق من المقامة هو موقفه نفسه من مجمل التراث الأدبي، وهو موقف يستعصي في الممارسة إلا على أمثاله ممن يعرفون هذا التراث معرفة عميقة وتُحيط.

(٤)

الشريك المعلَن

للقارئ حضور معلن في النثر العربي القديم، فغالبا ما اتخذ هذا النثر شكل الرسائل أو الأحاديث. فنجد على سبيل المثال ابن حزم يبدأ **طوق الحمامة** على النحو التالي «الحب، أعزك اللـه، أوله هزل وآخره جد». ويبدأ ابن طفيل **حي بن يقظان** بـ «سألت أيها الأخ الكريم الصفي الحميم، منحك اللـه البقاء الأبدي والسعد السرمدي أن أبثّ إليك ما أمكنني بثّه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الإمام أبو علي بن سينا، اعلم أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه فعليه بطلبها والجد في اقتنائها». وتبدأ رسائل إخوان الصفا بـ: «اعلم أيها الأخ البار الرحيم بأنه...» وتتكرر العبارة بتنويعات طفيفة: «اعلم»، «ثم اعلم» «واعلم يا أخي أيدك اللـه وإيانا بروح منه بأنه...» ويأتي التكرار كاللازمة تربط المخاطب (بالفتح) بالمخاطب (بالكسر)، وهو ما نجده أيضا في **مقدمة** ابن خلدون التي يبدأ فصلها الأول «اعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب...» وينتهي بـ: «لا تثقن فيما يلقى إليك من ذلك وتأمل الأخبار على القوانين الصحيحة يقع لك تمحيصها بأحسن وجه واللـه الهادي إلى الصواب». وتتكرر عبارة «اعلم» ومرادفاتها مثل: «تأمل وتفكر» ما لا يحصى من المرات.

أما في المقامة وهي الشكل القصصي الذي أنتجه التراث العربي الكلاسيكي، فالقارئ حاضر في بنيتها لأنها حديث موجه إلى مستمعين.

ويلتقط الشدياق هذا العنصر الأساس في الكتابة العربية الكلاسيكية ليصبح ملمحًا من ملامح نصه، ففيه توجه مباشر إلى القارئ، يبدأ بالقصيدة المعنونة «فاتحة الكتاب»، ويتأكد بعدها في السطور الأولى من الفصل الأول باثنتي عشرة عبارة مترادفة تطالب

القارئ بأن يسكت ويسمع ويصغي. ثم ينتقل مباشرة إلى «اعلم أنني شرعت في تأليف كتيبي هذا...» وهنا يتحول موضوع الحديث إلى فعل الكتابة نفسه: «فلما رأيت القلم مطواعا لأناملي والدواة مطواعًا للقلم قلت في نفسي لا بأس أن أقفو القوم الذين بيضوا وجوههم بتسويد السطور...». وفعل الكتابة يقود بدوره إلى موقع هذه الكتابة من الموروث الأدبي، أي موقع النص مما أنجزه السابقون، وهو موقع سيحدده ويتدخل فيه قراؤه. ولكن القراء، وهو ما يوضحه الراوي في الصفحات السبعة الأولى من الفصل الأول، ليسوا جسدًا أصمَّ ولا كتلة واحدة. فهو يعلم أنه «لا يكاد مؤلف يعجب الناس جميعا». وفي الفقرة الثانية يفسح لصوت القراء الذين سيهاجمون الكتاب لصراحته أو غموضه أو مجونه أو اختلافه في عدم التزامه بالأسلوب الشائع القائم على المحسنات البديعية. يستبق الراوي ما يقولون: «لا نفع من وراء الكتاب»، فيرد بمزيج من الشراسة والاستهزاء: «فأقول لهم مهلا مهلا إنكم قضيتم عمركم كله في حرفة التأويل فما يضركم لو أولتم ما تنكرونه في كتابي من أول وهلة. وتمحلتم كما هو دأبكم لأن تجعلوا منه حسنا ما يظهر قبيحا ومستظرفا ما يلوح من خلال عباراته فاحشا» (ص ٧٨).

في البداية يخص الراوي/ المؤلف الأعلى صوتا من القراء، أي من يتوقع منهم الانتقاد بل وتدمير الكتاب، يقول «لا تحرقوه».

ولا تقتصر علاقة المؤلف بقارئه في نص الشدياق على تلك العلاقة المتوترة والعدوانية بل تتعداها إلى علاقة مركبة تتخذ مناحي ومستويات متعددة تنم عن مشاركة حميمة، تشوبها العدوانية حينا والتصارع حينا، ويكتنفها كثير من الألفة والتفاهم والود، وإن لم تخل من معاندة ومناكفة وملاعبة. يقول المؤلف «إن شئت أذعنت أو لا فعاند» (ص ٨١)، وهو يحكي، ثم يلاعب القارئ فيفاجئه بفصل في لا شيء (فصل من ثلاثة أسطر يقرر فيه الراوي/ المؤلف أن يستريح، يقول: «فينبغي لي الآن أن أمكث في ظل هذا الفصل الوجيز قليلا لأنفض عني غبار التعب ثم أقوم إن شاء اللـه»). (ص ٢٤٦)

ثم يقول في فصل لاحق: «فإن أبيت إلا العناد وتصديت لأن تخطئني بزلة وبغير زلة. ورمت أن تبدي للناس براعتك في الانتقاد عليّ أمسك عن إتمام هذا الكتاب. ولعمري لو أنك علمت سبب شروعي فيه وهو التنفيس عن كربك وتسلية خاطرك لما فتحت فاك عليّ بالملامة في شيء فقابل الإحسان أصلحك اللـه بالإحسان واصبر عليّ حتى أفرغ من غزل قصتي. وبعد ذلك فإن عن لخاطرك أن تلقي بكتابي في النار أو الماء فافعل» (ص ٩٩).

والحق أن خيال الراوي دائم الانشغال بالقارئ واستجاباته المحتملة، بل هو يتخيل ظرف القراءة أي أوضاع القارئ الحياتية ويعي أنه لن ينقطع عن تفاصيل واقعه اليومي أثناء قراءة هذا الكتاب الضخم الذي تتجاوز صفحاته ٧٠٠ صفحة. يقول الراوي/المؤلف: «من قرأ آخر الفصل المتقدم ثم أتاه خادمه يدعوه للعشاء فترك الكتاب ليستقبل أصدقاءه ويسمع من أحدهم ما كان من أمر شجاره مع زوجته أو ضربه لابنه إلخ... (استطراد من ٢٥ سطرا) قبل الوصول إلى الخبر: فلا بد أنه نسي ما دار في الفصل السابق» (ص ١٠٠، ١٠١).

تضع الصفحات السبع الأولى من الكتاب والتي تسبق الكلام عن حكاية الفارياق، الرواية في إطار الحديث من ناحية، والكتابة والتأليف من ناحية أخرى، وتعقد الصلة بين الراوي والقارئ، وتميز الراوية باختلافه ومخالفته لمجموعة بعينها من القراء المتوقعين وتأسف لغياب مجموعة أخرى: النساء. يتوجه الراوي إليهن يبغي التقرب بتأليفه منهن. يعلم أنهن لجهلهن القراءة لن يستطعن قراءة الكتاب فيكتفي الآن على الأقل أن يسمعن به «وحسبي أن يبلغ مسامعهن قول القائل إن فلانا قد ألّف في النساء كتابا فضّلهن به على سائر المخلوقات» (ص ٨١). يخطب الراوي ودّ النساء، ويؤكد معرفته بأحوالهن «كأنني بهن يحسبن أنني عشت برهة من الدهر امرأة حتى أمكن لي معرفة سرائرهن، ثم مسخني اللـه تبارك وتعالى رجلا» (ص ١٢٨).

يختتم الراوية مقدمة الفصل الأول التي تحتل سبع صفحات قائلًا:

«الكتاب موضوع على قص أخبار الفارياق وعلم أحواله. فقد بلغني أن كثيرا من الناس أنكروا وجود هذا المسمى فقالوا إنه من قبيل الغول والعنقاء. وبعضهم قالوا إنه قد ظهر مرة في الزمان ثم اختفى عن العيان. وذهب غير واحد إلى أنه مسخ بعد ولادته بأيام. ولم يعلم بأي صورة تلبس وإلى أي شكل استحال. وزعم قوم أنه صار من جنس النسناس، وقال غيرهم إنه صار من نوع الجن وأثبت البعض أنه استحال امرأة. فإنه لما رأى أن المرأة أسعد حالا من الرجل في هذه الدنيا المسماة دنيا النساء كان لا يبيت إلا وهو جائر إلى ربه بالدعاء لأن يصيِّره أنثى. فتقبل اللـه ذلك منه وهو على كل شيء قدير، فرأيت والحالة هذه من بعض ما يجب عليّ أن أعرّف هؤلاء المختلفين فيه بحقيقة وجوده على ما فطر عليه. ما عدا التغيير الذي عرض عليه عن جهد المعيشة وسوء الحال ومقاساة الأسفار ومخالطة الأجانب والاحتكال.

وعلى الخصوص من تلفيع الشيب. والمجاوزة من حد الشباب إلى سن الكهولة. فإذ قد علم ذلك فأقول:

كان مولد الفارياق في طالع نحس النحوس والعقرب شائلة بذنبها إلى الجدي أو التيس، والسرطان ماش على قرن الثور، وكان والداه من ذوي الوجاهة والنباهة» (ص ٨٣).

المؤلف إذن راو لأخبار الفارياق، وهو راو له حضور وصوت خاص يميزه، وأول تعليق له بشأن التعليم السائد؛ يقطع ما يحكيه عن دراسة الفارياق في مرحلة الطفولة ويتوجه إلى القارئ قائلا:

«فهل تعدوني يا سادة بإنشاء مكاتب وطبع كتب حتى لا أطيل عليكم هذا الفصل. فإن بقلبي منكم لحزازات حاكة، وبصدري عليكم ملامات صاكة (أخ أخ) لأن خليصي الفارياق في دولتكم السعيدة لم يمكنه أن يتعلم في قريته غير الزبور وهو كتاب حشوه الخطأ واللحن والركاكة (إخ إخ) لأن معربه لم يكن يعرف العربية، وقس عليه سائر الكتب التي طبعت في بلادكم وفي رومية العظمى (هع هع) ومعلوم أن الغلط إذ تأصل في عقل الصغير شبّ معه ونمى فلم يعد ممكنا بعد قلعه. فهل من سبب لهذا الشين والعيب سوى إهمالكم وسوء تصرفكم في السياسة المدنية والكنائسية (إفوه إفوه)». (ص ٨٥).

وبعد هذا الاستطراد يعود الراوي لحكاية الفارياق.

يقطع الراوي السرد ليستطرد أو يضيف قائمة من المفردات والمترادفات حول الموضوع الذي كان يتناوله أو ينبه أو يعظ أو يوبخ أو يتبادل حديثا جانبيا مع قارئه عبر حاشية يكشف له فيها عن شعوره أو منطقه في الكتابة؛ مثلا الفصل (١٢) من الكتاب الثالث المعنون «من سفر ومحاولة» وهو فصل يتناول استعداد الفارياق للسفر مع رئيسه في العمل وحوارًا طويلًا بين الفارياق والفارياقيّة عند الوداع، ثم نقلًا مباشرًا لتيار أفكار الفارياق ومشاعره ووساوسه بعد السفر حول الفراق، وحوارًا يتخيله بينه وبين الفارياقيّة، ثم استطرادًا يحمل موازنة بين فوائد الحزن وفوائد الفرح وما ينتجه الفراق من ابتكار المعاني . ثم ينتهي هذا الجزء بقول الراوية: «انتهى كلام الفارياق وقد أحسن فيه، إلا أنه لم يحك عن نفسه أنه كان عند الحزن جزعا كثير الوساوس والهواجس قليل

الحيلة والتدبير غير ثابت الرأي». وهنا تبدأ متابعة خارجية من الراوي، الذي يحكي عن رحلة الفارياق ووصوله إلى بيروت ثم إلى الجبل وعودته إلى قريته والتعبير النقدي عما يراه مجددا في أهله وانتقاده لأسلوب الحياة القائم على عزل النساء لينهي الفصل بـ «واعلموا نصركم اللـه أن الفارياق رجع الآن إلى بيروت وأني أنا العبد الفقير كاتب سيرته مفكر في إنشاء مقامة تسر العزب منكم والمتزوج معًا.

(حاشية أظن سادتنا المشار إليهم ما سمعوا النصيحة فراح كلامي معهم في الريح) (تنبيه قد أطلت الكلام في هذا الفصل المؤذن بالفراق ليقابل فصل الزواج)» (ص ٤٧٤).

للراوي إذن أدوار متعددة؛ إنه كاتب/ مؤلف في يده القلم وأمامه الأوراق، وهو محدِّث يستحضر تراث الأحاديث في الأدب الكلاسيكي، وهو مؤلف يتتبع حياة الفارياق فهو «كاتب سيرته» و«ناقل كلامه». يقول: «نذرت على نفسي أن أمشي وراءه خطوة خطوة وأحاكيه في سيرته. فإن رأيت منه حمقة جئت بمثلها. أو غواية غويت مثله. أو رشدا قابلته بنظيره» (ص ١٣٤). ولكنه ليس عارفا بكل شيء ، «بل يتوقف أحيانا ليقول للقارئ، لا أعرف (ص ١٠٣). وأحيانا يقطع السرد ليتحدث إلى القارئ (ص ٩٩)، ثم إنه لغوي، ومصلح يحكي ويسترسل في التعليق على الأحداث ويعرض آراءه ونصائحه ومعارفه اللغوية وغير اللغوية. وهو تارة يوبخ ويقرِّع، وتارة يعظ أو يرغِّب، وفي الغالب يتهكم ويسخر:

«لا بد لي من أن أطيل الكلام في هذا الفصل امتحانا لصبر القارئ. فإن أتى على آخره دفعة واحدة من غير أن تحترق أسنانه غيظا أو تصطك رجلاه غيرة وحمية. أو ينزوي ما بين عينيه غيرة وحشمة. أو تنتفخ أوداجه وغرا وهوجا. أفردت له فصلا في حدته مدحا فيه وعددته من القراء الصابرين» (ص ١٣٤).

وكثيرا ما يدخل الراوي في حوار مع الفارياق. يبدأ فصل «في سلام وكلام» وهو الفصل الثاني من الكتاب الثاني، بالراوي/ المؤلف يقول: «عمت صباحا يا فارياق؟ كيف أنت؟ وكيف رأيت الإسكندرية؟ وهل تبينت نساءها من رجالها فإن النساء في بلدكم لا يتبرقعن. وكيف وجدت مآكلها ومشاربها وملابسها وهواءها وماءها ومنازلها وإكرام أهلها للغرباء؟ ألم يزل برأسك دوار (من جراء ركوب البحر) وعلى لسانك هجو الأسفار. قال:...» وينتقل الحديث إلى الفارياق ينقل ما رآه في الإسكندرية حتى نهاية

الفصل. ويبدأ فصل «في رثاء حمار» بالراوي/ المؤلف يقول: «أهلا بك يا فارياق أين أنت وفيم كنت هذه المدة الطويلة؟» فيحكي الفارياق عن فقده حماره وكتابته قصيدة في رثائه. ويحكي المؤلف بدوره عن تأليفه ودوافعه وما قد يلقاه من الناس نتيجة لعمله.

وهو في نهاية الرواية، في الفصل العشرين من الكتاب الرابع يقول: «أي فارياق، فقد حان وقت الفراق...» (ص ٦٤٢)، ثم يتوقف الراوي ليحكي حكاية حاله (ص ٦٤٩)، وينتهي الكتاب بالإشارة إلى انشغاله بأمر طباعة **الساق على الساق** وتصحيح البروفات وإعداد الكتاب للنشر قبل السفر إلى القسطنطينية.

ورواية **الساق على الساق** هي أول رواية عربية شارحة، أي أنها رواية تجعل من الكتابة موضوعا للكتابة، وتشرك القارئ في تفاصيل عملية التأليف وتأملات المؤلف حول فعل الكتابة، بل وتشركه في تصحيح الكتاب قبل تسليمه إلى لمطبعة.

يبدأ الراوي/ المؤلف الفصل العاشر من الكتاب الأول: «السجع للمؤلف كالرِّجل من خشب للماشي. فينبغي لي ألا أتوكأ عليه في جميع طرق التعبير لئلا تضيق علي مذاهبه». وبعد استرسال مقتضب حول رأيه في السجع، يعود للحديث عن الفارياق وانتقاله إلى العمل في تعليم إحدى بنات الأمراء «وكانت ذات طلعة بهية...وشمائل مرضية، تامة الظرف ناعسة الطرف» وإلى هنا يبدو وكأن الراوي نسي محاضرته عن قصور السجع، إلا أنه يسارع بالقول: «ولكن ليس المراد بذلك أنها لم تكن تبصر من يحبها كما يكون من به نعاس. وإنما المعنى أنها ذابلته. حتى ولا هذه العبارة مفصحة بما أريد أن أقوله. فإنها توهم بأنها كانت ذابلة مع أنها كانت غضة بضة. بل المقصود أن نقول إنها كانت تنظر عن تحشيف. ولكن مادة حشف لا تعجبني فإن فيها معاني اليبوسة والخساسة والرداءة وشيئًا آخر تجل الملاح عن ذكره. ولكن المراد أنها تكسر جفنيها عند النظر. ولا الكسر أيضا لائق لها. فلا أدري كيف ألحن للقارئ ما أردت. ولعل الأوفق أن أقول إنها كانت ترمي بسهام من عينيها...» ويستطرد الراوي إلى أن يقول: «وبعد فقد نذرت على نفسي أن أكتب كتابا وأن أودعه كل ما راق لخاطري من القول سديدا كان أو غير سديد فإني اعتقدت أن غير السديد عندي قد يكون عند غيري سديدا كما تحقق لدي عكسه. فإن شئت فأذعن أولًا فليس هذا الوقت وقت العناد والخلاف» (ص ١٢٣ _ ١٢٥).

أو يبدأ الراوي الفصل ١٨ من الكتاب الأول : « لقد أرحت سن القلم من كدم

الفارياق قليلا بعد أن تركته مع القسيس الربيط وتلهيت بالكلام عن الثلج لما داخلني من فرط الحدة عليهما معا.» ثم بعد شرح أسباب غيظه فيما يقل قليلا عن عشرين سطرا، يعود إلى روايته: «والآن ينبغي لي أن أستمر في القصة...» فيواصل الحديث عن نحس الفارياق ويستطرد شارحًا أنواع النحس (ص ١٦٩، ١٧٠) حتى ينتقل بنا إلى تيار أفكار الفارياق عن نحسه. وعندما ينتهي من حكاية الفارياق واستعداده للسفر إلى القسطنطينية لاستلام عمل جديد في ديوان الترجمة السلطاني، يقول: «... اعلم أيها القارئ العزيز أنه لما كان همي وقصارى مرامي إنجاز طبع هذا الكتاب قبل سفري إلى القسطنطينية وكان مكثي في لندرة موجبا لتأخيره. لأن أجزاءه المطبوعة كانت ترسل إليّ فيها لأصححها آخر مرة قبل الطبع. أشار عليّ الخواجا رافائيل كحلا الذي تولى طبع الكتاب بنفقته أن أسافر إلى باريس تعجيلا لطبعه فأجبته إلى ذلك» (ص ٦٥٠).

القارئ في الساق على الساق دائم الحضور تربطه بالراوي/ المؤلف علاقة حميمة ومركبة ودودة أحيانا ومتوترة في أحيان أخرى، تتفاوت من الملاعبة والمداعبة إلى التوتر والعدوانية. هو المخاطب في الحديث والمتلقي للنص المكتوب، شريك معلن في الحالتين، شخصية أساس من شخصيات النص يبدأ وينتهي بها، تتدخل في مساره وتملي بعض تفاصيله. تتبدل مواقعها وحالاتها وأشكالها، فهي مفرد حينًا وجمع في حين آخر، شخصية رجل تارة وامرأة تارة أخرى، لطيفة مسايرة أو معترضة محتجة ، تتوارى أو تعلن عن وجودها وهي تتابع مجرى الحديث وعمل الكاتب وهو ينجز مهامه الثلاث، مهمته كراو لسيرة الفارياق، ومهمته كمحدِّث يحكي للقارئ ويتواصل معه في أمور شتى، ومهمة التأليف التي تشكل موضوعا للكتابة.

(٥)

قبل أن يوقدوا النار لحرق الكتاب

أخصص هذا الفصل لمناقشة الفقرتين اللتين ينهي بهما الشدياق الساق على الساق، الأولى فقرة طويلة تحتل صفحة معنونة بـ «بسم اللـه الرحمن الرحيم»، والثانية وعنوانها «الخاتمة» مكتوبة في ثلاثة أسطر.

أبدأ باقتباس الفقرة الأولى:

«يا سيدي الشيخ محمد يا سيدنا المطران بطرس يا ابونا حنا يا ابونا منقريوس ويا صير ابراهام يا مستر نكتن يا هر شميط يا سنيور جوزيبي هاديني انا عملت الكتاب دي يعني ألّفته لا طبعته ولا جلّدته وحطيته بين أيديكم انا اعرف طيب ان سيدي الشيخ محمد يضحك منه إذا كان يقرأه لأنه يعرف من روحه إنه يعرف يعمل أحسن منه ولأنه يعتقد انه شيء فارغ وان كنت مليته بالحروف ولكن سيدنا وابونا وصيرنا ما يقدروش يفهموه وعلشان دي اطلب منهم انهم قبل ما يولعوا النار حتى يحرقوه يسألوا عن الطيب فيه وغير الطيب فإن كان الطيب أثقل يخلّوه لي والا يحرقوه بجلده وإذا كانوا يجدوا فيه بعض هفوات فما يكونش من العدل إنهم يحرقوه لأن كل واحد فينا فيه هفوات كثيرة واللـه تعالى لا يحرقنا بنار جهنم بسببها يا ابونا حنا انا أحلفلك إني ما بابغضكش ولكن أبغض تكبرك وجهلك لأني لما اسلّم عليك تلقمني إيدك حتى ابوسها فكيف ابوسها وإنت جاهل وعمرك كله ما عملت كتاب ولا موّال روحي يا سيدي الشيخ محمد أنا أعرف إن كتب الفقه والنحو أجلّ من كتابي دي لأن الواحد لما يقرأ كتاب من دول يقطّب وجهه ويعبّس حتى يقدر يعرف معناه ومعلومك إن الهيبة والجلالة ما تكونش إلا في التعبيس ولكن كتب الفقه ما تقولش ان الضحك حرام أو مكروه وإنت ما شاء

اللـه كيّس لبيب قريت من كتب الأدب أكثر مما أكل سيدنا المطران بطرس من الفراخ المقمّرة وفي كل كتاب أدب ترى باب مخصوص للمجون فلو كان المجون ضد الأدب ما كانوا دخّلوه فيها وأهون ما يكون عليّ ان أقول في آخر كتابي دي زي ما قال غيري ومن اللـه أستغفر مما طغا به القلم وزلّت به القدم فنحن دي الوقت والحمد للـه صلح فأما مسيو ومستر وهر وسنيور فما هماش ملزومين إن يطبعوا كتابي لأن كلامي ما هوش على البقر والحمير والأسود والنمور بل هو على الناس بني آدم ولكن هذا هو واللـه اعلم سبب غيظكم مني». تم الكتاب (ص ٧٠٩).

وبعده مباشرة، وتحت عنوان «الخاتمة»:

«تم الجزء الأول من كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق.

ويتلوه الجزء الثاني بعد رجم المؤلف أو صلبه

بمن اللـه وكرمه آمين».

يستوقفنا أول ما يستوقف في الفقرة الأولى أنها مكتوبة بالعامية المصرية. فما الذي حدث ليقرر المؤلف أن ينتقل إلى هذه اللغة الدارجة بعد أكثر من سبعمائة صفحة لم يستخدم فيها الفصحى فحسب، بل استعرض معارفه الفذة فيها وقدراته على ممارسة كافة أشكال البيان المعتَمَدة قديمًا وما لم يرد بخاطر أي من القدماء؟ هل قرر الراوي بعد انتهاء الحديث المدوّن في كتاب بما يليق بلغة الكتب، أن يختتمه بحديث جانبي يرفع فيه كلفة الفصحى فيحدثنا بلغة الحياة اليومية الدارجة؟ ولكن لماذا اختار الشدياق أن يكون هذا الحديث «الجانبي» الحميم بالعامية المصرية لا الشامية وهي اللغة الدارجة التي نشأ عليها؟

ثم يستوقفنا أن الشدياق لا يستخدم هنا علامات للترقيم، ، بل يترك الكلام مرسلًا كأنما يقال متصلا في نفس واحد فلا يجوز تقييده بنقطة أو فاصلة أو علامة استفهام أو تعجب. أو كأن هذا الكلام الداخلي الحميم بقي مضمرا ومقيّدا طوال سبعمائة صفحة ثم انطلق تلقائيًا وفرض نفسه على صاحبه فاندفع في دفقة واحدة.

ثم يستوقفنا ثالثًا أن الراوي/ المؤلف لا يوجه كلامه إلى قارئ مجرد بل يتوجه إلى قراء معينين، هم ثمانية قراء، أربعة منهم محليون وأربعة أجانب. المحليون منهم مسلم واحد

وثلاثة من رجال الدين المسيحي تشي أسماؤهم أو ألقابهم بانتمائهم لمذاهب مختلفة. أما الأجانب فمنهم الإنجليزي (السير والمستر)، والألماني (الهر)، والإيطالي (السنيور): قراء محتملون، فهل يمثلون عموم البشر؟ لا عمومهم على ما أرى، بل النخبة الممسكة بمصادر المعرفة والمتحكمة فيها (نذكركم أننا في منتصف القرن التاسع عشر). يواصل الشدياق هجومه على الإكليروس واتهامه لهم بالجهل، أما الشيخ محمد فهو يعرف أنه سيفهم الكتاب وإن قد يعترض عليه أو يستخف به، فيتحاور معه مؤكدا ضمنًا أن هذا الكتاب ابن الثقافة حتى بما فيه من مجون. ولذلك ينتهي حواره المختصر مع الشيخ محمد بالصلح، على غير الآخرين.

وماذا عن الأجانب الذين يتوجه إليهم الراوي/ المؤلف بالكلام. تحدد هويتهم الجملة الأخيرة في الفقرة والتي قد تبقى غامضة دون الرجوع إلى حياة الشدياق: «فأما مسيو ومستر وهر وسنيور فما هماش ملزومين إن يطبعوا كتابي لأن كلامي ما هوش على البقر والحمير والأسود والنمور بل هو على الناس بني آدم ولكن هذا هو والله اعلم سبب غيظكم مني». فهناك أولا الإشارة إلى سلطتهم في طبع الكتاب أو حجبه، وهناك ثانيا الإشارة لأنهم لن يطبعوه لأنه ليس كتابًا عن الحيوانات. نبدأ بالإشارة الثانية التي يمكن فهمها في ضوء قيام الشدياق بترجمة كتاب عن الحيوان هو **شرح طبائع الحيوان** (مالطة، ١٨٤١) والذي قام الشدياق بترجمته كجزء من عمله مع المبشرين، فالأجانب هنا هم المبشرون أصحاب المطبعة الذين يقررون ما الذي يطبعونه أو لا يطبعونه. منذ صغره عمل الشدياق ناسخا لكتب يتوجب عليه لكسب قوت يومه أن ينسخها، ثم مترجما لكتب يختارها المبشرون ويطلبون منه ترجمتها. أما **الساق على الساق** فهو أول ممارسة حرة للشدياق، يقول في المقدمة الشعرية «فصّلته لكن على عقلي». وتأتي خاتمة الكتاب بمثابة إعلان استقلال من نوع ما، في نهاية مسيرة منهكة وصعبة في صراع معلن مع المؤسسة المارونية وصراع مضمر مع المبشرين الأجانب، إعلان بانتماء جديد يمهد ضمنًا للخطوة التي سوف يقدم الشدياق عليها بعد بضع سنوات في تونس، وأعني إشهار إسلامه. ويأتي هذا الإعلان في نهاية هذا الكتاب القوي في اللغة العربية وثقافتها، بالعامية، وتحديدًا بالعامية المصرية. في تقديري أن اختيار العامية المصرية، فضلا عن كونها لعبة غير متوقعة تضيف إلى رصيد الكتاب من المفارقات والمفاجآت، لا تشي بانحياز ضمني لبلد أحبه وتعلم فيه وكتب عنه بإيجابية واضحة فحسب، بل تشي بتقدير للمكانة الثقافية

لهذا البلد حيث المؤسسة التعليمية الأرسخ (الأزهر) وحيث العلماء والمخطوطات، وحيث تزود الشدياق بمعارف كان راغبًا في التزود بها. سيكتب الشدياق لاحقا في الجوائب في سياق مطالبته محرري روضة المدارس في نحت مصطلحات تغني عن استخدام المفردات الأجنبية، «فإن مصر مورد العلوم العربية ومصدرها وكلام مشايخها متبع في جميع الأمصار فإذا قرروا طريقة لصوغ الألفاظ المنحوتة اقتدى بهم جميع الكتاب والمولفين (هكذا)». (**منتخبات الجوائب**، الجزء الأول ص ٢٠٥).

أما في الخاتمة الثانية فيغلب الشعور بالتهديد، الخوف من حرق الكتاب وإن تغلّف بلغة ساخرة تكمن في المفارقة التي يحملها السطر الأخير من الكتاب «بعد صلب المؤلف ورجمه بمن اللـه وكرمه».

والحق أن هاجس حرق الكتاب نغمة تتردد في **الساق على الساق** من فاتحة الكتاب إلى خاتمته، وهو هاجس له جذوره في الثقافة العربية وفي تجربة الشدياق المباشرة.

يشير كيليطو في محاضرة ألقاها في جامعة القاهرة، إلى الوعي بمخاطر الكتابة في النصوص الكلاسيكية العربية، فالكتابة مهنة تكتنفها المخاطر وتملي على صاحبها الحذر من الاضطهاد، وضرورة التصريح والكتمان في الوقت ذاته إذ قد يكون البوح فعلا مدانا، «يثير الفتنة» «ويشوش العقول» وهذا ما تكشفه العديد من ديباجات النصوص العربية القديمة.

ففي مستهل كتاب **البيان والتبيين** يصيغ الجاحظ (توفي عام ٨٦٨) دعوة للوقاية من فتنة القول... نتكلم ونكتب ونحن نرتجف: هذا ما نستنتجه من ...(كلام الجاحظ). الخطر وشيك والعَدو يترصدنا. أي عدو؟ إنه القارئ بالنسبة للجاحظ فلا يجب أن ينسى الكاتب أبدا أنه يتوجه إلى متلق معاد، والصداقة ليست أساس العلاقة بين الطرفين، بل بالعكس فالكراهية أو العراك هما اللذان يميزان علاقتهما، وإذا سلمنا بفكرة الجاحظ فإن الكاتب إذن في نفس موقف شهرزاد» («القص والنموذج النبوي» **أخبار الأدب**، ٦/ ٢/ ٢٠٠٥).

وفي تقديري أن هذا المصدر التراثي لما يكتنف الكتابة من تهديد ليس هو وحده مصدر هذه النغمة في **الساق على الساق**، ولا شعور المؤلف بجرأة نصه وهجومه الساخر على المتنفذين في الثقافة المهيمنة، بل تجربة معاشة وممتدة حفرت أثرها عميقا في وجدانه،

وهي تجربة جاء النص ليصفي حساب مؤلفه معها، حتى وإن تأخرت تصفية الحساب تلك ربع قرن. وأقصد هنا ما جرى لأخيه أسعد. إن هذا التجربة وإن وردت على لسان الراوي/ المؤلف في فصل واحد من فصول الكتاب إلا أنها طيف حاضر غائب يسكن صفحاته ويحدد مواقفه بدءًا من الهجوم على المطارنة الذين يحملهم الشدياق دم أخيه، وانتهاء بعداء متأصل لكل سلطة قابضة.

في أول هجوم معلن له على المبشرين البروتستانت، اتهم البطريرك يوسف حبيش رئيس الكنيسة المارونية المبشرين بمحاولة تسميم أبناء الطائفة بتعاليمهم الفاسدة وقد جاءوا إلى البلاد بنسخ من العهد القديم والجديد مطبوعة بلغات متعددة منها العربية والسريانية (اللغتان الشائعتان في لبنان آنذاك)، وهي كتب تسقط أجزاء من الكتاب المقدس المعتمد من قبل الكنيسة الكاثوليكية. ويأمر البطريرك في منشور له كافة أبناء الطائفة بعدم اقتناء كتبهم أو شرائها أو بيعها أو قراءتها أو الاطلاع عليها، كما يأمر بحرق هذه الكتب أو تسليمها لمقره في قنوبين.(أسامة مقدسي، ٩٥ ـ ٩٧). لم تكن تلك هي الفترة التي مال فيها أسعد إلى البروتستانت فحسب بل كانت أيضا الفترة التي بدأ الشاب الصغير فارس يتأثر بأخيه ويقرأ مثله كتبهم. وكان أسعد على ما يبدو شابا شديد الذكاء يتساءل باستمرار وقد نقل عنه أحد المبشرين في مذكراته أنه قال: «أبدو وحيدا بين الخلق. لا أجد أحدا مثلي ولا أعجب أحدا. آرائي لا تتفق مع الإنجليز (يعني المبشرين الأمريكيين) فلا أعجبكم وأبناء بلدي في ضلال عظيم ولا أستطيع إرضاءهم. يا إلهي لا أعتقد أنني أرضي أحدا ولا حتى نفسي. ماذا أفعل؟» (رسالة من برد لإفرتس في مايو ١٨٢٦، نقلًا عن أسامة مقدسي، ص ١١٠).

بدأت معاقبة الكنيسة لأسعد بمصادرة كتبه ثم باحتجازه لعدة شهور في الدير ومطالبته بكتابة ما يفيد أنه مقتنع وملتزم بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية، هددوه بالحرمان من الكنيسة. وفي هذا الاحتجاز الأول لم يعذب أسعد بل كانت هناك محاولة لإقناعه بالعدول عن أفكاره ولما فشلوا أشاعوا أنه مجنون. أو مسكون بأرواح شريرة. بعد ثلاثة أشهر من احتجازه في الدير هرب أسعد.

حاول أهله أن يردوه عن معتقده أو كتمان ما يعتقد صونا لحياته. ولكن أسعد أصر أنه لو فعل يناقض ضميره (أسامة مقدسي، ص ١١٩، ١٢٠). ولم يكن ما يشغل أهله هو ما يعتقده ابنهم بل خوفهم عليه وعلى مستقبل الأسرة كلها جراء إعلان موقفه.

ويزداد الأمر تعقيدًا باتصال فارس بالمبشرين وما خلقه هذا الميل الجديد للفتى الصغير من خوف العائلة من مصيبتين بدلا من واحدة.

ترك أسعد بيت المبشر بِرد في ١٧ مارس ١٨٢٦. فضلا عن أن سلطات الكنيسة فتشت حجرة أسعد وأحرقت أحد عشر كتابا من كتبه، منها نسخ من الكتاب المقدس. ثم احتُجز أسعد مرة أخرى وتم نقله من دير إلى آخر وأخيرا سجن في قنوبين. وفي تلك الفترة واجه فارس عنفا من أهله. ويحكي بطرس البستاني أن فارس ذهب إلى أخيه في ٢٤ مارس ١٨٢٦، وطلب أن يلتقي بالمبشر بِرد ثم حكى له كيف استل أخوه منصور سيفه وضربه بمقبضه على عنقه «أما أنا فبقيت جالسا لا أتحرك والكتاب في يدي. ثم أخذ أخي المذكور بارودته وهمّ أن يطلقها علي ويقتلني فأتت أمي ودخلت بيني وبينه ومنعته عن ذلك. ثم لما نمى الخبر إلى باقي إخوتي أتى واحد منهم ودخل وبيده عصا فأخذ يضربني بها من دون أن يقف ليسأل عن السبب... ثم عمد منصور إلى صندوق أخي أسعد الذي كان بجانبي وأخرج منه كل ما أعطيتموهُ إياهُ من الكتب من عبرانية وعربية وسريانية وإيطالية وأحرقها...» (بطرس البستاني ص ٤٤). (ولا بد من الإشارة هنا إلى أن بطرس البستاني ينقل كلام الشدياق عن نص مكتوب للمبشر أو من الحكاية المتداولة في لبنان وكانت واسعة الانتشار). انتهى الأمر بأن لجأ فارس إلى المبشرين الذين هربوه إلى مصر ومنها إلى مالطة.

سافر فارس إلى مالطة وأقام فيها ما يقرب من السنة وعاد إلى مصر وعمل فيها ومازال أسعد أخوه في دير قنوبين. تكررت محاولات أسعد في الهرب ولم تنجح فبدأ الضرب والتعذيب ثم السجن في زنزانة صغيرة لا تدخلها الشمس. يُضرب باستمرار بدعوى إخراج الأرواح الشريرة من جسده المسكون ويُقيد بحبل مربوط خارج الزنزانة يشده عابر السبيل إن عنّ له. أشيع عن أسعد النابه والبهي الطلعة والشاعر، والأهم من ذلك كله المثل الأعلى في نظر أخيه الأصغر فارس، أنه فقد عقله، وتنوقلت أخبار جنونه إلى أن وصل المبشرين في نهاية عام ١٨٣٠، خبر موته.

رافقت مأساة أسعد أخاه لسنوات طويلة بدءًا مما تسبب فيه اتصاله بالبروتستانت واختلافه مع الكنيسة المارونية وانتهاء بموته، إذ توالت كتابات المبشرين عنه باعتباره شهيد البروتسانتية الأول في لبنان. تابعت «الميشنري هيرالد» أخباره على مدى سنوات فنشرت مقالات عنه في عامي ١٨٢٧، ١٩٢٨، وفي عام ١٨٣٠. صدر في مالطة كتيب

مجهول المؤلف باللغة العربية بعنوان خبرية **أسعد الشدياق**. وحتى عام ١٨٣٣، كان موضوع أسعد الشدياق متصدرا في صحافة المبشرين، إذ نشرت **الميشنري هيرالد** مقالا مطولا لتاجر أمريكي حصل على مساندة إبراهيم باشا بن محمد علي للبحث عن أسعد، فذهب إلى دير قنوبين مع عسكر من رجال بشير الشهابي ولم يجد أسعد وقدر أنه مات وإن لم يقطع بذلك (انظر/ي صورة للأصل الإنجليزي لمقالات **المبشنري هيرالد** في قصة **أسعد الشدياق** ص ٢٠٣ ـ ٢٢٣). وكان من المفهوم أن فارس يتابع أخبار أخيه من المبشرين وأيضا من أهله، وتحديدا من أخيه الأكبر طنّوس الذي كان يتراسل بانتظام معه. وربما عرف فارس من طنوس بأمر ما كتبه أسعد على ورقة أطلعه عليها البطريرك عام ١٨٢٩، للتدليل على جنون أسعد والتي يقول فيها إن بإمكانه إحياء الموتى بشفاعة المسيح.

كان فارس الشدياق قد عايش سجن أخيه وتعذيبه إلى أن مات، والأهم أنه عايش أيضا شراسة المؤسسة في اضهاده إلى أن فقد عقله ثم فقد حياته.

أما تجربة حرق الكتب فلم تنته برحيل أسعد، «ففي صيف عام ١٨٤١ (وكان قد مضى خمسة عشر عاما على ترك الشدياق للبنان) تم جمع نسخ الكتاب المقدس التي وزعها البروتستانت على القرويين في منطقة الشوف وأحرقت على مشهد من الأهالي في دير القمر». (كمال صليبي نقلا عن علوان ص ١٨).

حرق الكتب إذن جزء من التجربة المباشرة للشدياق، يستحضر الحكاية المأساوية لأسعد، ويجسد الشعور بالتهديد وأنواع العذاب والاضطهاد المترتب على الاختلاف في الرأي، اختلاف يبدأ باقتناء كتاب أو قراءته أو تأويله وينتهي بحرق الكتاب أو صاحبه.

ولا مبالغة في القول إن تجربة أسعد هي محرك أساس لكتابة **الساق على الساق**، فأسعد دائما هناك، لا وراء كره الشدياق للمؤسسة المارونية ورجالها فحسب بل كرهه للمبشرين الذين لم ير فيهم فارس بعد سنوات من العمل معهم بديلا أفضل. بل إن نقده الساخر للمبشر الذي يرى في النعش عرشًا (وهو ما نناقشه لاحقًا) تعليق ضمني مضاف على الذين حولوا أخاه لشهيد يمجدونه وهو لا يرى فيها حدث إلا مأساة وفاجعة. وفي كتابة الشدياق عن المبشرين محاكاة هزلية لمنطق يكاد يكون ترجمة لكلام

«كينج» في يومياته التي يسجل فيها ما قاله لأحد الأهالي الموارنة: «بإمكان البطريرك أن يؤذيك، وربما بإمكانه أن يقضي على حياتك، ولكن لا تخشى منهم، هذا ما قاله السيد المسيح فليس بمقدورهم سوى قتل الجسد ، لا تخشى سوى من يملك تدمير الجسد والروح في الجحيم...؟» (أسامة مقدسي، ص ١٠١).

ورغم أن يوميات المبشر جوناس كينج لم تنشر إلا لاحقا فإن الأرجح أن الشدياق الذي عمل طويلا مع المبشرين كان يألف هذا المنطق ويعرفه تمام المعرفة.

(٦)

أراك تقدر النساء ولا تبخسهن حقهن

لا يقتصر حضور المرأة في الساق على الساق على ما تحتله من موضوع الكتاب بل يتجاوزه كما أسلفنا القول، إلى حضورها كقارئة موعيّ بغيابها، ويلازم هذا الوعي الراوي، إذ إنه دائم التفكير في استجابة النساء لما يكتبه عنهن. يتخيل ما يسوؤهن من كلامه أوما يثير استحسانهن. «حتى كأني بهن يحسبن أني عشت برهة من الدهر امرأة حتى أمكن بي معرفة سرائرهن. ثم مسخني اللـه تبارك وتعالى رجلا، أو أني علمت من هند وسعاد وزينب ومَيّة حين كنت أشبب بهن وأنا فتيّ» (ص ١٢٨). في ختام فصل طويل ساخر يستهزئ فيه من أنماط مختلفة من النساء يقول الراوي: «وبعد فإني أترامى على أقدام سيدتي المدقم وسيدتي الدعشوقة وسيدتي الفلحسة وسيدتي المسخمة وأطلب منهن العفو عن طغيان القلم إذ لا يمكن لي أن أبيت هذه الليلة وهن عليّ غضاب» (ص ٥١٤).

النساء في النص قارئ ضمني غائب/ حاضر، موعي بوجوده، مأسوف على غيابه، مخاطب ذو اعتبار.

يذكر الشدياق في الساق على الساق أن المرأة واللغة هما موضوعا كتابه، والدافع وراء كتابته. والكتاب من ناحية كتاب شرقي دال في تعبيره عن شغف شديد بالنساء، وهو من ناحية أخرى كتاب يطرح موقفًا متقدمًا من قضية المرأة. (كان الشدياق من أوائل المدافعين عن المرأة، وقد نادى إلى تعليمها ولم يسبقه إلى ذلك إلا بطرس البستاني في خطبته «تعليم النساء» التي ألقاها في بيروت عام ١٨٤٩)، (عبد الغني حسن ص ١٦٤). وموقف الشدياق أكثر تقدما من مواقف مجايليه ومن أتى بعده. فهو يطلق حق

المرأة في التعليم والعمل والاختلاط، وحقها في اختيار الزوج وفي الطلاق وفي المتعة الجسدية. وهو بذلك أكثر جذرية من الطهطاوي والبستاني بل ومن قاسم أمين الذي نشر كتابيه بعد ما يقرب من نصف قرن من الساق على الساق. ولا نجد نظيرا لبعض ما ورد في الكتاب من آراء حول المرأة، والذي لا بد أنه كان صادمًا في زمانه، إلا في الكتابات النسوية بعد ذلك بقرن كامل من الزمان.

ومما يدعو للدهشة أن الشدياق يطرح في منتصف القرن التاسع عشر، قضايا ذكورية اللغة وذكورية التراث وتغييب صوت المرأة، (ولا يخفى على القارئ أن هذه قضايا لم تطرح إلا في الكتابات النسوية الأوربية والأمريكية بدءا من ستينيات القرن العشرين). ففي حوار بين الفارياق والفارياقية حول تبرج المرأة، يقول الفارياق:

«قال مولانا صاحب القاموس، تبعّلت المرأة أطاعت زوجها وتزينت له، فهذا دليل على أن حركات المرأة كلها ينبغي أن يكون مقصودا بها الزوج لا غير. قالت لا غرو أن يكون صاحبك (تقصد الفيروزآبادي، صاحب القاموس) قد قيد هذه الحركات بالزواج تفردا من عنده... لأن الرجال دأبهم أن يدّعوا أن المرأة لم تخلق إلا لإرضاء زوجها وتعليله وتمليقه. وإن اللغة إنما وضعوها استبدادا منهم عن النساء وافتئاتا كما هو دأبهم في غير ذلك. مع أن اللغة أنثى ولو كانت من وضع النساء...».

تستفيض الفارياقيّة في عرض رأيها حتى تقول:

«وبعد فقد تركنا لكم اللغة تتصرفون فيها كيفما شئتم فلم لا تتركون لنا خواطرنا وهي ليست من الحركة ولا السكون. وأما دعواك بالمزية والقفية فإني أخبرك خبر من لا يجمجم عليك رثاءً أو حياء. أنه لا مزية للرجل على المرأة في شيء»، وتختتم الفارياقيّة دفاعها البليغ عن المرأة قائلة: «فإن حقوق المرأة أكثر من أن تذكر» (ص ٥٧٤ ـ ٥٧٦).

وفي موقع آخر من الكتاب وفي سياق سجال بينه وبين زوجته، يقول الفارياق:

«... هذه الكتب كلها تشهد للرجال بالوفاء وعلى النساء بالخديعة. قالت من كتب هذه الكتب أليس الرجال هم الذين لفّقوها. قلت ولكن من بعد التحرّي والتجربة، قالت ومن يأت الحكم وحده يفلج قلت بل أوردوا على ذلك شواهد قالت أما إيراد الأدلة من الرجال على النساء دون إيراد أدلة النساء على الرجال فمحض ظلم وبطر»

(ص ٥٣١). ويتواصل السجال بين الفارياق والفارياقيّة إلى أن ينتهي في ذروته بقولها: «والله لقد حرت في الرجال»، فيجيبها: «والله لقد حرت في النساء (ص ٥٣١).

أما التعبير الأكثر دلالة على موقف الشدياق من المرأة فهو شخصية الفارياقيّة. فهي في تقديري، أول شخصية نسائية في الأدب العربي الحديث. اعتبرها البعض جزءا من سيرة الشدياق الذاتية، أي مجرد ترجمة لزوجته، ورأى فيها البعض الآخر محاولة لرسم علاقة تعويضية أو تمويهًا على واقعة بعينها اتهم فيها الشدياق زوجته بخيانته مع رجل مالطي(١٠)، لكن أحدا من النقاد لم يتوقف أمام شخصية الفارياقيّة بوصفها شخصية روائية، ولا حاول أن يقرأ دلالة رسم هذه الشخصية على هذا النحو، ولا رأى فيها أي ممن تناول تاريخ الرواية العربية الشخصية النسائية الأولى في الأدب العربي الحديث.

الفارياقيّة شخصية شديدة الحيوية، امرأة تتطور من فتاة تعيش في الحيِّز المغلق المفروض على البنات في الثلث الأول من القرن التاسع عشر، لا تتيح لها جدران البيت من المعارف أكثر مما ينتقل إليها من أمها أو من الخادمة، إلى امرأة ذكية قوية ثاقبة النظر محبة للاستطلاع مقبلة على التعلّم وسريعة في تحصيل المعارف، لها آراؤها في مختلف المواقف والقضايا، ولها عين فاحصة تتيح لها التقاط المفارقات والنقائض. امرأةٌ ند، تتجسد نديتها في مساجلاتها مع الفارياق إذ تحاوره وتناظره وتشاكسه وتخالفه. فمن شيمها: «المحاضرة والمفاكهة والمساقطة والمطارحة والمحارزة والمجازرة وسرعة الجواب». «فإذ اجتمع الفارياق بأصدقائه وخاضوا في حديث انتدبت لهم وجارتهم فيه وعارضتهم ومانتتهم ...»، وبعد هذا الوصف يستدرك الراوي قائلا: «إن العبارات التي نقلتها عن هذه المرأة المبينة من غير قراءة البيان هي دون الأصل بمراحل»، إذ يعتقد الراوي أن نقل كلامها لا يحيط بحضورها إذ يقصر عن نقل لغة جسدها من حركة للعينين واختلاج للوجه وإيقاع للنفس مواكب لإيقاع الكلام «وغير ذلك مما يزيد الكلام قوة وبلاغة. وهذه ثاني مرة ندّمتْني على جهلي صناعة التصوير» (ص ٥٣٨).

والفارياقيّة مدافعة شرسة عن حقوق المرأة، ومنها حقها في المساواة والنظرة المتكافئة، وهي قادرة على التعبير البليغ عن آرائها. تسهب في انتقاد الثقافة الذكورية المهيمنة، وما يترتب عليها من أشكال العلاقة بين الرجل والمرأة، تسخر من الرجل الذي لا يصطحب زوجته إلا «غيرة عليها من أن يكلمها أحد في الطريق أو يراها فترجع حبلى من النظر بفذّ ومن الكلام بتوأمين» (ص ٤٥٧). كما تسخر من الرجل الذي لا يستحي أن يتزوج

من بنت لم يأت عليها بعد نصف عمره، والرجل الذي يترك «امرأته وحدها ويقضي ليلته عند أحد أصحابه . فيتعاطى معه المدام حتى يسكر ويذهب ما عنده من قليل العقل، فلا يقدر على الرجوع إلا إذا حمل بين اثنين كالجنازة» (ص ٤٥٨). والفارياق هنا يتفق معها غالبا حتى عندما تقول «إن الرجال مغفلون وإن أي امرأة ترضى لنفسها بأن تقعد في بيتها كالفرس المسرج المعد للركوب وهي محرومة من معاشرة الناس». هنا يقول لها الفارياق: «واللـه ما قلت كلاما أحسن من هذا، وهذه آثار النجابة بدت تسطع من طباعك». وينتهي المشهد والفارياقيّة تتوقع المزيد من الفارياق مما فات فكره «قالت إنك لما تفعله ولكن ستفعله إن شاء اللـه عن قريب. فإني أراك تقدر النساء ولا تبخسهن حقهن وإني واحدة من عباد اللـه هؤلاء» (ص ٤٥٩).

ورغم أن الراوي والفارياق يعبران عن موقف متقدم من المرأة فإن الشدياق يختار أن تكون الفارياقيّة هي من يقدم الدفاع الأبلغ عن النساء، وهو بذلك الاختيار يمنحها حيّزا وصوتًا يكتسب حضوره بتفاصيل وجودها كشخصية حية لها أسلوبها في النظر والتعامل مع الواقع الذي يحيط بها. والفارياقيّة هي الأكثر التقاطًا لمظاهر الظلم الاجتماعي فيما تزوره من البلدان. ففي الفصلين المعنونين «في «خواطر فلسفية» و«في شكاة وشكوى» وهما الفصل الثاني عشر والثامن عشر من الكتاب الرابع، تقدم الفارياقيّة رؤيتها النقدية لكل من لندن وباريس. في «خواطر فلسفية» تقول الفارياقيّة :«كنت أحسب ونحن في الجزيرة (تقصد جزيرة مالطة) أن الإنجليز أحسن الناس حالًا وأنعم بالًا. فلما قدمنا بلادهم وعاشرناهم إذا فلاّحوهم أشقى خلق اللـه». الفقير في إنجلترا: «كالآلة التي تدور مدار محتتنا فلا في دورانها لها حظ وفوز ولا في وقفها راحة». كذلك العمال «القائمون بالدنيا» أشقياء محرومون «فإن دأب الصانع كدأب الفلاح من جهة أنه يشقى ويكد النهار كله ولاحظَّ له في الليل سوى إغماض عينيه»(ص ٥٩١، ٥٩٢). تلتقط الفارياقيّة الفروق الطبقية الحادة في إنجلترا منتصف التاسع عشر (لاحظ/ ي أن الشدياق أقام في إنجلترا في مرحلة احتدام طبقي حاد أنتجت البيان الشيوعي والحركات العمالية وروايات ديكنز ودزرائيلي ومسز جاسكل التي ترى في البلد بلدين، بلدا للأغنياء وأخرى للفقراء). ولا تغفل الفارياقيّة في رؤيتها النقدية للواقع الاجتماعي الموسمات التي تنظر إليهن بعين العطف، تقول: «كم لعمري من بنت حبلت لأول مرة... ثم أسقطت جنينها خوف الفقر. وإن منهن لمن تلد في طرق المدينة في ليالي الشتاء الباردة لعدم مأوى لها.» وتتساءل

الفارياقيّة «كيف بني هذا العالم على الفساد. كيف يشقى فيه ألف رجل بل ألفان ليسعد رجل واحد» (ص ٥٩٣، ٥٩٤).

وفي انتباه الفارياقيّة لكافة أشكال الظلم الاجتماعي قولًا ضمنيًا يتبناه النص مفاده أن مظلومية المرأة تجعلها أكثر انتباها للأوضاع الظالمة.

والعلاقة بين الفارياق والفارياقيّة علاقة مركبة بين زوجين، علاقة حوارية فيها التشابه والاختلاف، واللقاء والافتراق، والشغف والفتور، والجد والهزل، والملاعبة والمناكفة والمكايدة. تجمعهما مشاهد جادة وأخرى هزلية، نراهما يخوضان نقاشًا حول قضية أو أخرى فنتابع السجال بينهما أو نراهما في مشهد بيتي أليف أو موقف مضحك وإن يكشف عن حضور الفارياقيّة وبلاغتها في التعبير عن نفسها. لنأخذ مثلا الفصل التاسع من الكتاب الرابع المعنون «في الهيئة والأشكال» حيث يزور الشدياق بعض أصدقائه فيسأله عن مشاهداته في تونس التي عاد منها مؤخرا.

«فأسر إليه وعينه ناظرة إلى باب غرفة زوجته «أن نساء اليهود في تونس ما زلن حسانا. وإنه وإن يكن قد أنزل بهذا الجيل مسخ كما تزعم النصارى فإنه إنما نزل بالرجال فقط. فقالت امرأته من وراء الباب قد سمعت ما تقول بل المسخ وقع على النساء. قال حيث قد سمعت نجوانا ولا يخفى عليك من خافية فضمي نفسك إلينا لنخوض في هذا الحديث المستحب. قالت أجل إنه ما يخفى عن أذني همهمة ولا عن عيني سمسمة. ثم إنها تصدرت في المجلس وقالت...» (ص ٥٧١).

في المشهد تمثيل لواقع المرأة السائد: احتجابها بالغرف ووراء الأبواب، تراقب عن بعد ما يدور حولها، وفيه جديد يتمثل في خروج المرأة لمشاركة الرجال جلستهم وإعلان رأيها من ناحية، ومباركة الزوج لهذا الخروج من ناحية أخرى.

والفارياق والفارياقيّة متحابان يشتركان في قلق دائم من أن ينصرف أي منهما عن الآخر، فإن أيًا منهما لا يأخذ تعلّق الآخر به بوصفه أمرًا مفروغًا منه، يفترقان ويتألمان للفراق ويتألمان بسبب قدر من الشك وعدم الأمان الذي يمليه البعد، والواقع أن علاقة الفارياق بالفارياقيّة هي أبكر وربما ألطف تعبير أدبي عن علاقة زوجية مركّبة وعميقة وهشّة وقوية، في الأدب العربي الحديث.

والفارياق والفارياقيّة حتى بما ينم عنه اسماهما قرينان، كالتوأم أو الليل والنهار أو

الأرض والسماء. فهما زوج بكل ما يورده ابن منظور من معاني المفردة: ذكر وأنثى، سيان وسواء، لكل منهما لونه ونوعه، يشاكل الآخر أو يناقضه ولكنه يبقى نظيره وقرينه. وكأنما أراد الشدياق أن يجعل منهما تجسيدا لرؤيته عن جوهر العلاقة بين الرجل والمرأة وتكاملهما في الوجود.

ثم ملحوظة أخيرة نذيّل بها هذا الفصل عن المرأة في **الساق على الساق**. لماذا سمى الشدياق زوجة الفارياق الفرياقيّة لا الفارياقة؟ سؤال قد تصعب الإجابة عليه وقد يفتح الباب على المتعدد من التأويلات. أجتهد فأقول إن تسمية الفارياقة قد يوحي بأنها مجرد امرأة الفارياق، النسخة المؤنثة منه، حواء جديدة اقتطعت من ضلع آدمها. أما تسميتها بالفارياقيّة فيوحي بأنها تشارك الفارياق مذهبه وطريقته، حالة قوامها الانتباه والتساؤل والنقد والسخرية والرغبة في التعلم والسرعة في التحصيل وحب اللغة وحب اللعب ومتعة السجال، إذن هما شريكان في فرياقيّتيهما أي مذهبهما في الحياة. ومن هنا لا يهم كثيرا إن كان اسم المرأة هند أو دعد أو ميّة، ولا يهم إن كان الفارياق اسمه فارس أو أسعد أو أحمد، فأيا كان الاسم فهو فارياق ومن يعش على مذهبه فهو فارياقي أوفارياقية. وهنا مرة أخرى لا يهم كثيرا ولا قليلا إن كانت زوجة الشدياق بنت الصولي التي تزوجها في مصر في مطلع الثلاثينيات من القرن التاسع عشر هي المصدر الواقعي لشخصية الفارياقية، فإن كانت أو لم تكن، فقد وفق الشدياق في رسم شخصية امرأة حية ومقبلة على المعرفة والحياة، لا تقبل الأمور على علاّتها وتنشد العدل والمساواة للبشر ومن بينهم بنات جنسها. وبهذه الشخصية استطاع الشدياق على طريقة الأدب أن يربط الفكرة المجردة بالحيوي المجسد، والخاص بالعام، والحالة الإنسانية المفردة بالنموذج الفني الدال والعابر للأماكن والأزمنة وإن تجذّر فيها.

(٧)

فاعلم أني قد خرجت من السلسلة

سجل الشدياق تجربته في أوربا في كتابين هما **الواسطة إلى معرفة أحوال مالطة** و**كشف المخبا عن فنون أوربا** (نشر الكتابان معًا في تونس في ١٢٨٣ هجرية (١٨٦٦/ ١٨٦٧م). وكانت جريدة **الرائد** التونسية نشرت الكتاب الأول والجزء الأكبر من الكتاب الثاني مسلسلين بين أكتوبر ١٨٦٣ ومارس ١٨٦٦. والمؤكد أن الشدياق أنجز الكتابين قبل سنوات من نشرهما. يشير الشدياق في رسالة لأخيه طنّوس مؤرخة ١٨ محرم ١٢٥٥ الموافقة سنة ١٨٤٠:

«أخبركم أنني ألفت كتابا أودعته ما شاهدت بجزيرة مالطة من العوائد والأحوال وذيّلته بفصل طويل يتعلق باللغات. ومرادي إن شاء اللـه، طبعه إما هنا أو بمصر. ولو صح لي طبعه عندكم (يقصد في لبنان) بمصروف غير وافر كان أوفق فإن المطبعة هنا كما ذكرتُ، لا تطبع فيها إلا كتب دينية لا تعلق لها بالمعارف أصلا» (انظر/ ي النص الكامل للخطاب في أنطونيوس شبلي، ص ٣١٥، ٣١٦).

أما الكتاب الثاني فالأرجح أنه انتهى منه في مطلع الخمسينيات من القرن التاسع عشر. وبذلك يكون الشدياق الثاني بين كتاب القرن التاسع عشر العرب الذي كتب رحلته الأوربية، سبقه رفاعة الطهطاوي في **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** (١٨٣٤) ولحقه خير الدين التونسي في **أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك** (١٨٦٧).

يكتب جابر عصفور:

«ولا غرابة أن يشهد القرن التاسع عشر (الذي بدأ بعد ثلاث سنوات من الحملة

الفرنسية على مصر) عددا كبيرا من الرحلات إلى أوربا بوجه عام، وإلى فرنسا بوجه خاص، وكما كان فن الرحلة العربي في القديم وسيلة لمعرفة أركان المعمورة الإنسانية، واكتشافًا لأسرار العلوم في كل مكان للإفادة منها، وإناءً للتجربة الإنسانية بإضافة التجارب التي تشمل العجائب والغرائب، كان فن الرحلة في القرن التاسع عشر إحياء للفن القديم بلوازمه المعروفة، وإضافة إليه بما فرضته متغيرات التاريخ وتحولات الأوضاع السياسية والثقافية والعلمية والاجتماعية» (الرحلة إلى الآخر ٢»).

ويذهب كيليطو في حوار أجرته معه مجلة أخبار الأدب، إلى أن الأدب العربي الحديث قد بدأ بوصف أوربا يقول:

«ابن بطوطة مثلا رحل إلى الهند والصين وكتب عنهما، لكنه لو كان موجودا في القرن الـ ١٩ أين كان سيرحل؟

بالتأكيد كانت رحلته قادته إلى أوربا، وهذا ما حدث للمؤلفين العرب في القرن الـ ١٩.

بدءا من رفاعة الطهطاوي ذهب الكثيرون إلى أوربا ووصفوها ، أي أن الأدب العربي الحديث بدأ بوصف أوربا.

الطهطاوي وصف باريس، والشدياق وصف فرنسا وإنجلترا، والمويلحي وصف باريس، وكذلك توفيق الحكيم».

ويواصل كيليطو قائلا: «كان الشكل الروائي أوربيا، وبما أن الشكل يفرض مضمونه صار الأدب العربي جزءا من الأدب الغربي وحدثت قطيعة مع الأدب القديم». ويفسر كيليطو الأمر بأن العرب كانوا في موقف ضعيف، والمهزوم يقلد المنتصر، ومع ذلك بقيت هناك علاقة ما بين الأدب العربي الحديث والأدب العربي القديم.» («عندما نظر العرب إلى الشمال»، أخبار الأدب، ٦/ ٢/ ٢٠٠٥).

تحتل الرحلة موقعًا أساسًا في الساق على الساق. يسافر الفارياق من لبنان إلى مصر ومن مصر إلى مالطة ثم يعود إلى مصر حيث يقيم فيها ثم ينتقل للإقامة مع زوجته في مالطة. ثم من مالطة يسافر في زيارة قصيرة إلى إنجلترا، ثم يزور تونس ثم يسافر إلى بلاد الشام، بيروت والجبل، ودمشق وبعلبك ثم بيروت مرة أخرى ثم الإسكندرية ثم عودة إلى مالطة. وبعدها يذهب للإقامة في إنجلترا ثم ينتقل إلى باريس وبعدها ينتقل مرة

أخرى إلى لندن. وتنتهي الرواية باستعداد الراوي/ المؤلف للانتقال إلى اسطنبول للعمل فيها. وما يقوله كيليطو عن المقامات في هذا السياق ينطبق على الساق على الساق: «طوال الصفحات تنشر خرائط وتبسط رقاق. وتتكشف مجموعة من النشاطات...» (المقامات، ص ١٢) والراوي والفارياق كأبي الفتح السكندري وعيسى بن هشام، «مثل ابنين ضالين، (لن يعودا).. إلى المنزل الأبوي» (١٣)، ولكن راوي الشدياق وفرياقه على غير راوي المقامة ومكديها لا يتحركان في نطاق مملكة الإسلام، أي في نطاق المألوف [١١]. إنهما من أبناء القرن التاسع عشر حيث موسم السفر إلى الشمال. وفي هذا النص أيضا كما في المقامات وفي الرحلات العربية الكلاسيكية وصف ومعاينة وأخبار وموازنات، ينقلها الراوي عن الفارياق، أو عن الفارياقيّة، أو ينقل فيها ملحوظاته هو.

في نص الشدياق أثر واضح للرحلة الكلاسيكية في الأدب العربي تمتزج برحلة جديدة لا تكتفي بالوصف والمعاينة والموازنة بل تعبر عن الأنا وغربتها ومشاعرها في المنفى. إنه كتاب رحلة يجمع بين موروث نصوص الرحلات العربية وجديد التجربة. تبدى الرحلة الكلاسيكية في حرص الشدياق على الوصف المفصل، فيورد فصلين في وصف مصر، ثم يصف مالطة، ويصف تونس ولندن وباريس...إلخ، يعقد المقارنات والموازنات، يقابل محاسن باريس بمحاسن لندن، وعيوب هذه بتلك. وإن تحدث الراوي عن دمشق عقد مفاضلة بين نسائها ونساء القاهرة ونساء حلب، وقارن بين أهلها المسلمين والمسيحيين، ولغة سكان هذه المدينة بتلك. ومن الوصف ما ينقله الراوي/ المؤلف، وما يرد على لسان الفارياق، وما تقوله الفارياقيّة. يركز الفارياق مثلا على وصف النساء وتركز الفارياقيّة في حديثها عن إنجلترا على بؤس الفلاحين والعمال والمومسات، ولها ملاحظاتها الثاقبة حول الغنى والفقر وهي تشير إلى وهم الناس بأن باريس أجمل مدن العالم. والرؤية في مجملها رؤية نقدية اجتماعية سياسية لا أثر فيها للانبهار بالآخر وإن رصدت إنجازاته. وهي رؤية تشي بالمعرفة الناتجة عن المعايشة الممتدة، والتعامل المباشر مع الشرائح الاجتماعية الأكثر بؤسا.

وفي نص الشدياق حوار ضمني مع كتاب رفاعة الذي يذكره في كشف المخبا قبل البدء في وصف باريس، يقول: «وقد حان الآن الوقت لكي أشرع في وصف باريس وأهلها ولكن لما كان العالم الأديب الشيخ رفاعة الطحطاوي (هكذا) قد ألف كتابه النفيس المسمى بتلخيص الإبريز في تلخيص باريز (هكذا) وسبقني إلى هذا المعنى كان

لا بد لي هنا من أن أستأذنه في ذكر ما أضرب عنه بالكلية أو أشار إليه إشارة فقط مما استغربته منه» (ص ٢٣٥).

يقدم الشدياق رؤية نقدية للواقع الاجتماعي لا تُغفل مظاهر الفقر والبؤس، وهي رؤية أقل انبهارا وأكثر إحاطة وتفصيلا (ولعل الغُرَفيّات التي تصف بؤس غرفة الفارياق في باريس، ووصف الحارات والأحياء الشعبية وتدنّي الأوضاع المعيشية للفقراء، اشتباك مباشر مع ما كتبه رفاعة في الفصل الرابع من المقالة الثالثة من **تخليص الإبريز**).

يصف رفاعة بيوت باريس حيث الستائر على نوافذ كل غرفة، والأرضية خشبية تُحكّ بالشمع كل يوم، والمدخنة مصنوعة من الرخام تعلوها ساعة، وعلى جانبيها مزهريتان من بللور، وفي الغرفة بيانو، وللقراءة والكتابة غرفة فسيحة قائمة بذاتها، ولنوم الرجل غرفة ولنوم امرأته غرفة ثانية.

ويخلو نص الشدياق من النظرة الدونية إلى فقراء الأوربيين، («الأسافل» و«العوام» في مفهوم رفاعة)، كما يخلو من النظرة العنصرية إلى الأعراق الأخرى («الهمل»، وسكان «البلاد المتبربرة»، وهي عبارات استخدمها رفاعة)، والنظرة الطائفية التي ترى في أقباط مصر «لئاما» «ابتلاهم اللـه بالوخم والوسخ».

يستخدم الشدياق لفظة الأوباشية وهو اشتقاق يدخله اللغة من الأوباش وصفا لعامة الإنجليز في **كشف المخبا**. في سياق المقارنة بين الأثرياء في إنجلترا والفقراء يقول «فإن العامة في هذه البلاد ليس لهم حظ من الكياسة ولا تكاد خلائقهم وعاداتهم ترضي أحدا من البشر مما كان ذا ذوق سليم وطبع مستقيم . والأوباشية ظاهرة عليهم في كلامهم وحركاتهم وتخيرهم للألوان، وفي تصرفهم» (ص ١٥٣ ـ ١٥٧).

سجل الشدياق رحلاته إلى أوربا بأسلوبين مختلفين أولهما تقريري مباشر نجده في **الواسطة إلى أحوال مالطة وكشف المخبا**. هدف الكتابة هنا هو وصف المكان والإحاطة بملامحه وتزويد القارئ بمعلومات عنه تثير اهتمامه في ذاتها أو في ضوء مقارنات يعقدها الكاتب ضمنا أو صراحة مع واقع هذا القارئ. (يقتبس من كتب، ويتوسع في نقل جغرافية المكان وتاريخه ولغته وعادات أهله، ويقدم إحصاءات ويعرض مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وينتقل من أنواع الخضراوات المتوفرة في البلد إلى عدد

الكتب الموجودة في مكتباتها والصحف التي تصدر فيها...إلخ). ولا يظهر الشدياق في كتابي الرحلة إلا بشكل عابر فالمشهد لا المُشاهِد هو موضوع الكتابة والمقصد منها. أما الأسلوب الثاني وهو الذي يستخدمه في الساق على الساق فيرتبط فيه الزمان ـ المكان بالراوي والشخصية المرويّ عنها، حيث الرحلة نفسها ليست سوى رافد من روافد رحلة الفارياق من ولادته إلى كهولته ورحلة الراوي المؤلف بمختلف مفاصلها ومحطاتها.

ينبهنا كيليطو في دراسته لترجمة ابن خلدون الذاتية «ابن خلدون والمرأة»، أنه يصعب فصل الرحلة عن السيرة الذاتية في النصوص الأدبية الكلاسيكية، وأن قسما من ترجمة ابن خلدون الذاتية تندرج ضمن أدب الرحلات. وهنا أيضا نجد أن الساق على الساق وهي تشق طريقها إلى كتابة جديدة في الأدب العربي تستند إلى هذا الموروث وتحمل في ثناياها ما تحمله منه. فالساق على الساق يتضمن كتاب رحلة وهو ترجمة ذاتية وإن أعادت إنتاج حياة مؤلفها بشكل فني يخرج بها من نطاق المعهود من السير الذاتية.

يقول كيليطو بأنه لا يمكننا قراءة السير القديمة، والنصوص الكلاسيكية بوجه عام في ضوء المقاييس الشائعة اليوم، السيرة الكلاسيكية تتناول الشخص العمومي التاريخي، يكتب الكاتب عن نفسه كأن شخصا آخر يترجم له أي شهادة تعبر عن الأنا التاريخي، فالتعريف لابن خلدون مثلا تحفل بالاستطراد والتفصيلات ورسائل لابن خلدون. والترجمات الذاتية الكلاسيكية كانت تتضمن نثرا وشعرا ومنتخبات ونماذج من كتابات المؤلف، فالحديث عن الذات مثلا لا يسعى إلى إظهار الاختلاف كما هو الحال في السير الذاتية الحديثة، «فإن الحديث عن الذات في الأدب القديم ينبني لا على الاختلاف، وإنما على موضع الذات في سلم ترتيبي (تراتبي). أنا أتكلم عن نفسي معناه في هذه الحالة أن أعلن هل أنا أسمى، أرفع منزلة، أعلى مقامًا من شخص آخر أم لا...» (ص ٧١).

«يتعين علينا إذن، عند دراسة الأدب الكلاسيكي بصفة عامة، والترجمة الذاتية بصفة خاصة، أن ننتبه إلى محور الترتيب السلّمي، وهو محور عمودي، على عكس محور الاختلاف الذي هو محور أفقي» (ص ٧٢).

يختلف إذن نص الشدياق عن السيرة الذاتية بمعناها القديم وإن تضمنت في ثناياها

ملمحًا واضحًا من هذا الفن القديم. يكتب الشدياق سيرته الذاتية ولكنه في الوقت ذاته يوزع ذاته على شخصيتين، الراوي وهو مؤلف معلن يسهل القول بأنه الشدياق، والفارياق شخصية متخيّلة، وإن ارتكزت في كافة تفاصيل حياتها على وقائع حياة المؤلف.

ودعواي هنا أن هذا الازدواج لم يكن أثرًا مترسبًا من شكل المقامة التي تدور حول راوٍ ومرويّ عنه فحسب، بل جاء تعبيرًا أصيلًا عن مستجد تاريخي. ففي حين تحيل سيرة الشدياق وتدخلاته اللغوية وتعبيره عن آرائه والشعر والمقامات المتضمنة في نصه، إلى المفهوم القديم للترجمة الذاتية حيث المحور الأساس في قول كيليطو، هو محور عمودي يركز على موقع الذات ومكانتها في السلم الاجتماعي الثقافي، فإن صوت الراوي المنشغل بتفاصيل الكتابة وشخصية الفارياق التي تجمع بين المتخيّل والوقائعي تُدخل النص في سياق كتابة حديثة تحكي عن الفرد وخصوصياته وتميزه واختلافه.

عناصر السيرة الذاتية القديمة قائمة (الشدياق جدير بأن يعرّف به، يعلن عن مكانته كلغوي وأديب ومؤلف)، ولكن الجديد هنا هو التعبير عن الأنا الخاصة، همومها ومشاعرها وتيارات أفكارها، ومن هنا فإن نص الشدياق هو أول ترجمة ذاتية في الأدب العربي الحديث. فهل هو أول رواية سيرة في هذا الأدب أيضا؟

إننا إزاء نص مركب شديد الثراء في تركيبه، يجمع بين الترجمة الذاتية وكتاب الرحلة والإنشاء الأدبي. ليس المؤلف هنا مؤلفا ضمنيًا بل هو مؤلف معلن، يحكي عن عملية التأليف ويحكي أيضا عن نفسه. وهنا كما في السيرة الذاتية، يكون المؤلف والراوي والمحكي عنه شخصًا واحدًا يسهُل علينا التعرف فيه إلى شخص الشدياق، ولكن هذا المؤلف/ الراوي الذي يحكي لنا أحيانا أجزاء من سيرته بشكل مباشر لا مجال للبس فيه (كحديثه عما جرى لشقيقه أسعد مثلا)، والذي يعنٌّ له في أحيان أخرى أن يعبر عن شغفه باللغة ومعارفه اللغوية الواسعة ويتنافس مع الفيروزآبادي «صاحب القاموس»، ومع كتّاب المقامة وعلى رأسهم الحريري، ويسجل لنا عناصر من رحلته، هذا الراوي يتتبع الفارياق ليسجل سيرته. فمن هو الفارياق وما ضرورته؟

الفارياق شخصية لها ملامحها المادية والمعنوية، له ما فطر عليه من صفات وما جد عليه من تغيرات ناتجة عن «جهد المعيشة وسوء الحال ومقاساة الأسفار ومخالطة

الأجانب والاحتكال» (ص ٨٣)، كلها ينقلها لنا الراوي سواء بالحديث المباشر أو عبر تتبع مسيرته على طريقة رواية النشأة والتكوين الـ (Bildungsroman) . الفارياق ابن النحس، إذ كان مولده «في طالع نحس النحوس والعقرب شائلة بذنبها إلى الجدي أو التيس والسرطان ماشٍ على قرن ثور» (ص ٨٣). والنحس من نوعين، نحس ملازم ونحس مفارق، يقول لنا الراوي في واحدة من استطراداته العديدة، «ونحس الفارياق من النوع الأول، يلازمه كالدم الذي يسري في أوصاله». يتتبع الراوي الفارياق في طفولته المبكرة في كنف والديه، وفي المدرسة، وفي الأشغال التي اضطر إليها طلبا للرزق وهو بعد صبي. كما يتتبعه في أسفاره وما جرى له في تلك الأسفار. باختصار يحكي لنا الراوي وقائع سيرة الفارياق بقدر ما يصوّر مسيرته العقلية والنفسية. الفارياق صغير الحجم، قلق محاصر بالكوابيس ليلًا، «وكان عند الحزن جزعا كثير الوساوس والهواجس قليل الحيلة والتدبير غير ثابت الرأي ولا مُضبّ على ما في نفسه» (ص ٤٦٨). وهو مولع بحب اللغة «لا يتحرك من مكان إلى آخر إلا ومعه القاموس»، شغوف بالنساء، متعلق بزوجته، يكتب الشعر ويعمل بمجالات تدور جميعا في فلك النسخ والكتابة والترجمة والتفسير وكثيرا ما يفكر في «نحس طالعه وشؤم قلمه» (ص ١٧٥).

ليس الفارياق شخصية متخيلة فحسب بل هو أيضا قناع للشدياق يعكس كل المراحل المفصلية في تجربته ويتيح نقل الأنا الخاصة ونقل بعض وقائع حياة المؤلف وتحويلها إلى مشاهد فنية ساخرة في الغالب الأعم. كما يتيح ترجمة الوقائع إلى لغة المجاز الأغنى فيما تحيل إليه من الدلالات. وهنا تتوازى السيرتان سيرة الراوي/ المؤلف وسيرة الفارياق تكمل كل منهما الأخرى، وتنتج عبر تداخلهما وتفاعلهما رواية سيرة، لن ينتبه إلى إمكانيات الإفادة منها إلا إميل حبيبي في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (١٩٧٤) ثم وبشكل أبرز، في «خرّافية سرايا بنت الغول» (١٩٩٢).

الساق على الساق في تقديري، رواية سيرة نادرة في الأدب العربي تجمع بين التأريخ والتخييل. وبين الترجمة الذاتية والرحلة، وعناصر ترتبط بمفهوم الأدب بمعناه الكلاسيكي وأخرى تفتح الباب على مفهوم الأدب بمعناه الحديث، فالمؤلف يكتب في موضوع معين (يشير الراوي/ المؤلف أن المرأة واللغة هما موضوعا كتابه)، وهو كتاب

رحلة بالمعنى القديم ولكنه أيضا يربط الرحلة لا بكاتبها على غرار كتب الرحلات الكلاسيكية، بل بشخصية متخيلة يتتبع الراوي خطواتها. وهو ينطلق من نقد المقامة ولكنه يستلهمها ويطور إمكانياتها فينتج جديدا. ثم إنه كتاب يجمع بين الحديث، فعل التواصل المؤنس بين طرفين، والكتابة، هذا العمل الموحش/ المؤنس الذي يضطلع به الإنسان مفردًا.

لا ننسى هنا أن الشدياق نفسه عمل ناسخًا في شبابه وأن النسخ كان السبيل الوحيدة المتاحة له لاقتناء قاموس أو كتاب من الكتب التراثية. وأنه حين عمل في مالطة أسهم وهو الناسخ المحترف في تصميم بعض حروف جديدة للمطبعة. عايش الفارياق زمنين، زمن النسخ والمخطوط وزمن المطبعة والجريدة. ويشير «كمران راستجار» إلى أثر هذه الفترة الانتقالية بين تقنيات النسخ وتقنيات الطباعة على خيال الشدياق عند إبداعه **الساق على الساق**، ويرى هذا الأثر واضحا في وعي الكتابة بنفسها أي طرح عملية التأليف كموضوع للكتابة. وتناقش نادية بغدادي العلاقة بين **الساق على الساق** الذي كتبه الشدياق ليطبع وينشر وكتاب آخر ألفه ليبقى مخطوطة يتم تداولها كنص منسوخ هو **مماحكات التأويل في مناقضات الإنجيل** التي ترى فيهما نادية بغدادي نصين متكاملين، وإن كان مؤلفهما أنتج أحدهما عبر التقنية الجديدة واحتفظ بالتقنية القديمة وأعني النسخ، للثاني.

ومن هنا يبقى الوعي بالكتابة بوصفها مخطوطا منسوخا والكتابة بوصفها كتابا مطبوعا متداخلين متعايشين في تجربته تماما كما يتعايش في نصه الموروث الأدبي القديم الذي كان يثمّنه عاليا وغاليا، ومفردات مهجورة ينفض عنها تراب النسيان ويحييها، وضرورات كتابة جديدة ساهم هو نفسه في نحت كلماتها وصياغة أساليبها مترجما ومحررا وأديبا وصحفيا. ويشهد للشدياق أنه حول هذه العناصر المتجاذبة بل والمتناقضة إلى عناصر تثري نصه وتجعل منه كما قال هو نفسه «اليتيم المستحيل إخاؤه».

استسهل البعض قراءة **الساق على الساق**، فصنفه ترجمة ذاتية وراح يقتبس منه ما يدلل به على هذه الواقعة أوتلك من حياة الشدياق، ورأى البعض الآخر أنه كتاب لم ينجح في الإفلات من قيود الأدب الكلاسيكي ومنها المقامة فظل مشروع رواية لم تكتمل له عناصر الرواية. أما البعض الثالث فيقر بأن النص يستعصي على التصنيف إذ لا يدخل، كما يقول كمران راستجار، في سياق الأدب الكلاسيكي المعتمد ولا ينتمي

لسلالة محددة من الأدب الحديث فلا يمكن إدراجه في الأجناس الأدبية الأسبق عليه، ولا ينتمي للأجناس التي جاءت بعده.

والحق أن هذا الأمر لم يغب عن الشدياق حين يؤكد على لسان الراوي المؤلف أنه على غير سواه ممن «قيّدوا أنفسهم بسلسلة من التأليف واحدة»، ويعلن: «خرجت من السلسلة» (ص ١٦٨).

(٨)

الكتابة الساخرة (١)

قبل الحديث المفصل عن أشكال السخرية في الساق على الساق أشير إلى عامل يبدو لي أنه المحرك الأساس في تطوير هذا التوجه الساخر لدى الشدياق؛ بالفطرة كان الشدياق عظيم الموهبة وقادرًا على التحصيل العلمي الواسع في مجال اهتمامه بما يفوق كل أقرانه. ولكنه منذ طفولته إلى كهولته كان «صغيرا» ومقموعا لا حول له ولا قوة إزاء مؤسسات قابضة ومهيمنة بدءا من المدرسة وركاكة معلميها إلى واقع سياسي واقتصادي يهمِّشه، مرورا بنظام إقطاعي ديني يدمّر كل مختلف.

تعرض الشدياق في طفولته وفي مطلع شبابه لتجارب قاسية أولاها هجوم رجال الأمير بشير الشهابي الثاني على بيت الأسرة انتقامًا من أبيه على مناصرة خصوم الأمير. واضطرار أبيه وأخيه الأكبر إلى الهرب إلى دمشق، (لم يعد أبوه من دمشق أبدا، إذ مرض وتوفي بعيدًا عن أسرته). ثم ما لحق بأخيه أسعد على يد الكنيسة المارونية وما تعرض له هو نفسه من تهديد وضرب على يد إخوته الأكبر لقراءته كتب المبشرين البروتستانت مما دفعه إلى الهرب من لبنان. وهنا تبدأ مرحلة جديدة ممتدة من الاضطرار المضني والضغط الاقتصادي والترحال المستمر. ترك الشدياق لبنان خوفًا من أن يلقى مصير أخيه أسعد، واضطر للعمل مع المبشرين البروتستانت حتى بعد أن انصرف اهتمامه عن تبشيرهم، كره مالطة وإن ظل يعمل فيها ١٣ عاما، ولما انتقل إلى إنجلترا عمل تحت إمرة مستشرق إنجليزي يملي عليه من موقع سلطته صياغات عربية يراها الشدياق ركيكة أو خاطئة. بعدها كان عليه أن يقبل بوظائف تثقل عليه ويكرهها، وكان عليه أن يستجدي «الكبار» والمتنفذين لعلهم يجدوا له وظيفة أو ينشروا مخطوطة من مخطوطاته، يمدحهم

ثم حين لا يجد منهم وظيفة ولا اعترافا يهجوهم. وكان الأفدح هو عجزه عن نشر كتبه، إذ ظل كتابا **الرحلة** و**سر الليال** و**الجاسوس على القاموس** (أو نسخ مبكرة منها) مخطوطة لما يقرب من عشرين سنة قبل أن يتاح له نشرها. وهو ما قد يفسر حرصه على إدراج هذا الكم من المادة المعجمية في **الساق على الساق**؛ الذي كان أول كتاب من تأليفه يتاح له نشره، وقد نشر بفضل صديق طبعه على نفقته الخاصة.

كان الشدياق يعي قيمته وقيمة ما يكتبه ويرى في الوقت نفسه تهميشه ودوائر الضوء التي تحيط بمن هم دونه، فكان رصيده من السخط متراكمًا وعظيمًا.

والسخرية كما هو معروف أداة الضعيف القوية، بمعنى أنها بقدر ما تتيح تنفيسًا يعيد للمرء بعض توازنه، تطور سلاحًا يقلب المعادلة: فيسقط القوي من عليائه ويرفع الضعيف إلى منصة يكون فيها القاضي والمتنفِّذ. وإن كانت الكتابة الإبداعية تتضمن في الغالب تصفية حسابات من نوع ما مع الدنيا والخصوم الكُثر فيها، فإن الكتابة الساخرة تعطي الصدارة لتصفية الحسابات تلك. وكان الشدياق يحمل كشف حساب طويل ومضن، يشمل من بين ما يشمل نظاما سياسيًا واقتصاديًا يقهره، وثقافة مهيمنة يرفضها وتهمّشه، وتفاوتًا غير مقبول بين قيمته في وعيه وموضوعيًا وإحجام الواقع المحيط عن الاعتراف بهذه القيمة، ذلك فضلا عن خصوم عديدين أساءوا إليه بشكل مباشر أو غير مباشر حين تواطؤوا مع هذه السلطة المهيمنة التي تقهره ويتمرد عليها.

كان على الشدياق أن يتجاوز الخامسة والخمسين قبل أن تتاح له فرصة عمل يحبه، وكان عليه أن يصبح شيخا على مشارف العقد السابع من عمره قبل أن يدخل دائرة الضوء ويحصل على إقرار بقيمته.

ويتناول محمد عبد الغني حسن في فصل بعنوان «في غمار المعارك» هذا الجانب من الشدياق فيكتب: كان «متوفزا إلى الغضب من أدنى شيء، فإذا غضب صب جام غضبه، ونفث حمم غيظه هجاء مرا، وسبا مقزعا وشتيمة بذيئة، وكانت ثروته اللغوية الغزيرة تواتيه دائما بما يسعفه في هذا السبيل». وفي «المعارك الأدبية لم يكن يصاول ويجاول، ويحاور ويداور، ولكنه كان خصما عنيفا يقطع السبيل على مناظره ومناقشه، فلا يترفق به، ولا يبقي شيئا من الود. ويحاول أن يكسب المعركة مع خصمه من أقرب سبيل، يحاول أن يقضي عليه بضربة قاضية محاولة لإسكاته حتى لا يفكر بعدها في الاجتراء

عليه أو الدنو منه.» يستغرب محمد عبد الغني حسن سلوك الشدياق فيراه منافيًا لسلوك العلماء، كذلك يرى أن الشدياق لم يكن بحاجة إلى العنف والبذاءة في مواجهة خصومه. وربما كان موقف عبد الغني حسن مقبولًا من منظور اللياقة الأخلاقية، ولكننا قد نحتاج هنا لمنظور آخر يضع سخرية الشدياق في سياق واقعه، واقع الخصومة المرة بينه وبين زمانه، خصومة امتدت ما يقرب من ستين عاما وما كان للعشرين سنة الأخيرة من حياته أن تمحي ذاكرتها أو آثارها.

ولعل المثل الأبرز على حدة الشدياق في معاركه العديدة المعركة الأشهر التي دارت بينه وبين إبراهيم اليازجي والتي بدأت بمقال نشره الشدياق في **الجوائب** في ١٠ مايو ١٨٧١، وردت فيها انتقادات لبعض الأخطاء اللغوية التي وقع فيها الشيخ ناصيف اليازجي في مقاماته، وكلمة عتاب لنشر قصيدة للشيخ ناصيف كان أهداها للشدياق ثم نشرت لاحقا دون إشارة لاسم الممدوح. تأتي هذه الإشارات في سياق ودود وإيجابي، إذ تبدأ المقالة بالإشارة للعلاقة الطيبة التي تجمع الكاتب بالشيخ ناصيف منذ شبابهما المبكر «كنا جيرانا في ساحل بيروت... وبيننا مراسلات أدبية»، وتنتهي بقصيدة رثاء مطلعها

مضى وكلّ فطيـنٍ بعده فانِ	من كنت في البعد أرعاه ويرعاني
ومن على موته عيني مسهدةٌ	ترعى النجوم وليل الهم يغشاني
ومن أتانـيَ منعاه ولم أرهُ	فهاج حزني وأنضاني وأضناني

وكان الشدياق قبل ذلك التاريخ بشهرين نعى إلى قراء **الجوائب** رحيل الشيخ ناصيف بالعبارات التالية: «فجعت العربية بفقد الشيخ ناصيف اليازجي اللبناني، فقد كان من رافعي أعلامها وحافظي ذمامها. وقد طالما ألف في فنونها وأبرز من مكنونها، وكان مع قدرته على النظم لا يتعرّض لأحد بالهجو والذمّ، فعاش محبوبًا ومكرَّمًا عند جميع الناس ومات وذكرُه مخلدٌ في القرطاس»(**الجوائب** عدد ٥٠٠١، ٢٦ شباط (فبراير) ١٨٧١، عن شبلي، ص ١٦٥).

أغضبت المقالة إبراهيم اليازجي فانبرى للدفاع عن أبيه، وتسقَّط أخطاء لغوية للشدياق ففتح على نفسه باب جهنم. رد عليه الشدياق ردًا عنيفًا أعقبه بمطولة نشرت على صفحات **الجوائب** (٦ مارس ١٨٧٢) باسم ميخائيل عبد السيد بعنوان: «سلوان الشجي في الرد على اليازجي» (انظر/ ي النص الكامل في **الشدياق واليازجي** للأب شبلي

أنطونيوس، ص ١٦٧ ـ ٣١١). وطال هذا الهجوم الشرس الشيخ ناصيف وابنه إبراهيم والبستاني صاحب مجلة الجنان التي نشرت لإبراهيم مقالته. فالبستاني «هو من فاسدي الذهن والتصورات، وقليلي المعلومات، تدل عليه أقواله وكتابته وعبارته فإنك تجدها في غاية الركاكة والتعقيد الذي ينفر منه كل ذوق سليم» وجنانه «مخزن الاستعارات الباردة، والألفاظ الشاردة، والثرثرة المعلة، والمماحكة المملة، حتى صارت هذه الصحيفة، مثلا يكنى به عن الأقوال السخيفة، والألفاظ السقيمة، والتشابيه المذمومة، فحينما وجدت عبارة غير مسبوكة في قالب العربية، قيل إنها عبارة جنانية وركاكة بستانية...» (ص ١٦٩)، وفي العام التالي نشر الشدياق قصيدة هجاء في البستاني جاء فيها:

كأنك ضفدعٌ نَقت بليل وظنت صوتها نغم المثاني
فلما بان ضوء الصبح ثاخت وخلت نتنها ملء المكان
وهرّ صائح في حال صحو «بنوٌّ» دائم في كل آن
عهدتك قبل نهّاقا ولكن أراك اليوم نبّاح الزمان
أتطمع أن تبادهني بشرٍ وتسلم من يراعي أو لساني

إلى أن يقول:

ستسقى كأس ذل واحتقار وتلبس صاغرًا ثوب الهوان
وتدري ما اكتسبت من المخازي وتعلم أن شأنك غير شاني

(الشدياق واليازجي، ص ١٥٥، ١٥٦).

أما إبراهيم اليازجي:

«فهو صاحب السفاهة الكبرى، والقذف والافتراء... وقد بلغني ممن يوثق بكلامه أنه من أهل الأسواق، وأولاد الزقاق، وأنه حاول أن يدخل أحد المكاتب ليتعلم فيها بعض العلوم الابتدائية، وحيث كان خامل القدر منسي الذكر، أراد أن يحصل على شهرة بتخطئة صاحب الجوائب فحصّل ما أراد، وإن كان على طريق الفساد، لو أنّا قبل وقاحته هذه لم يكن لنا علمٌ بوجوده بين الأحياء» (ص ١٧١).

لا يقتصر المقال على الهجاء فليس الهجاء إلا إطارًا لمساجلة لغوية يستخدم الشدياق فيها معارفه الواسعة في فقه اللغة لتعزيز رده على اليازجي الذي يشمل تخطئته لناصيف اليازجي، وهو هنا يستفيض في عرض الأخطاء التي وقع فيها، كما يشمل مواجهته لما

أخذه على إبراهيم من مآخذ فيثبت بالاستناد إلى أئمة اللغة وفقهائها أنه على صواب وأن اليازجي الابن ناقص المعرفة.

يهجو الشدياق خصومه هجاء مقذعا، كما يهجو الأماكن وإن كان سبق له مدحها. حين يذهب إلى تونس يمدح البلد ثم يغضب فيهجوها. وفي الساق على الساق قصيدة في مدح باريس وأخرى في ذمها، يكتب المدح في لحظة الإقبال على المدينة ثم تثقل عليه الهموم فيها فيهجوها. والقصيدتان منشورتان في الساق على الساق في عمودين متقابلين.

وقد يكون من المفيد أن نرى ميل الشدياق إلى البذاءة والسخرية الصادمة في سياق تمرد شبَّ وشاب عليه، يعبر عن نفسه برغبة دائمة في انتهاك المستتب والمهيمن والمسلّم به، بالاستهزاء والسخرية والصوت الفضائحي الجهور، وكانت هذه السمة فيه، على ما أظن، من نقاط القوة والتفرد.

في الشدياق امتداد واضح لتراث الهجاء الكلاسيكي، تراث الحطيئة وجرير والفرزدق وابن الرومي، وهو ما يظهر في شعره وفي كتابته النثرية وإن كانت هذه الأخيرة لا تقتصر على الهجاء بل تتجاوزه إلى الكتابة الساخرة، فتشتبك مع تراث الجاحظ وأبي حيان التوحيدي، فتطوره وتضيف إليه.

والحق أن الساق على الساق منجم من أساليب الفكاهة والسخرية، إذ لا يكاد الشدياق يترك أداة من أدواتها إلا يستخدمها، ففي كتابته الدعابة والظرف والمرح الخفيف، وفيها الطعن والتهكم والهجاء والهزء الشرس، وفيها المفارقات الضمنية والمحاكاة الكاريكاتورية والتلميح والتلويح وأشكال بلا حصر من التورية، وفيها العبث والهذر والتلاعب بالألفاظ والمعاني، وفيها أيضا المجون والبذاءة. ينتقل قلم الشدياق بلا كلل بين النقد العنيف والمفاكهة اللطيفة مرورًا باللعب المبهج أو المربك أو البريء أو الماجن، وفي الحالات جميعا لا تغفل عينه عن التقاط المفارقات ووعي النقائض.

يسخر الشدياق من الإكليروس، من البطرك والقساوسة والمبشرين، ويجعل من المطران إثناسيوس التوتونجي هدفا لطعنه وهجائه بطول الكتاب، ولا يشير إليه إلا بصاحب كتاب «الحكاكة في الركاكة». وله قصيدة مشهورة يشبهه فيه بالحمار، من أبياتها «هذي صفات الحمار ظاهرة ذاك التوتونجي نفاية البشرِ». كما يسخر من الأمير

حيدر الشهابي المؤرخ فيسميه بعير بيعر. ويهزأ من المؤسسة التعليمية، من المدرسين ومن الكتب الدراسية المعتمدة، ومن المستشرقين وادعاءاتهم، كما يسخر من الأسلوب الأدبي المهيمن في زمانه، ويسخر من نفسه ومن فارياقه وفارياقيّته.

والتورية هنا بأشكالها هي الأداة الأم التي تتفرع عنها أغلب الأساليب الأخرى، وإن لم يقتصر الشدياق عليها فهو يستخدم المحاكاة الهزلية (الباروديا)، والهجاء المباشر والتجريس، كما يوظف المقابلة في المفردات والجمل والفصول، بما يثير مفارقات ساخرة.

في الفصل المعنون بـ «في ألوان مختلفة من المرض» يبدأ الفارياق في تعلم النحو فتصاب عيناه بالرمد، وعندما عاود الدراسة «اشتد به داء الديدان»، فكان يتمعص منه وقت القراءة والشيخ يظن أن ذلك من اختلاف المسائل وكثرة التعليل حتى قال له مرة: «سبحان الله ما أحد قرأ علي هذا الفن إلا ويتمعّص» (ص ٣٥٩). وحين ينتقل إلى أستاذ غيره لقراءة كتاب آخر تصيبه الحكّة ثم يصاب بالرمد مرة اخرى، وهكذا مع كل أستاذ جديد إلى أن «عنَّ له أن يقرأ علم العروض. فأخذ في قراءة شرح الكافي على الشيخ محمد. فما كاد يختمه حتى فشا الطاعون بمصر» (ص ٣٦٥). ولا يأتي التعبير عن هذه الأمراض الناتجة عن التعليم الدارج في شكل رمزي مقتضب بل يمتد في فصلين من الكتاب نعايش فيهما ما يُلمُّ بالفارياق بما يسمح بقراءة مزدوجة، أولاهما قراءة بسيطة تأخذ القول في مستواه المباشر وقراءة ثانية تخلق علاقة يعايشها القارئ بين القراءة على يد هذا الأستاذ أو ذاك وما يصيب طالب العلم من مرض. باختصار تنتقل الأليجوريا من معادل رمزي بسيط إلى تجربة مجسدة ومعاشة. ونلاحظ أن الأمراض المنتقاة هي الرمد (مرض يصيب العينين فتتعثر الرؤيا أو تختل)، وآلام البطن بسبب الديدان (أي بسبب مخلوقات طفيلية ضارة)، والحكّة أي الجرب (وغالبا ما ينتج عن غياب النظافة)، وأخيرا الطاعون (المرض القاتل الذي تسببه الفئران والقذارة).

ثم هناك مصدر آخر من مصادر السخرية في هذين الفصلين، إذ يقلب الشدياق فيهما الأسلوب الدارج في سير الأدباء والفقهاء والعلماء في الموروث العربي سواء كانت الترجمة بقلم صاحبها أم بقلم غيره، أعني هنا الحرص على تسجيل أسماء الأساتذة الذين تعلم منهم المترجَم له والكتب التي قرأها عليهم، وهو تسجيل يرجع الفضل إلى أصحابه ويضيء المسيرة التعليمية لصاحب السيرة ويعزز مكانته العلمية. ويحتفظ الشدياق بهذا

الملمح في السير القديمة ليفككه ويقلبه رأسًا على عقب. فالأساتذة هنا نكرات يشار إليهم بالشيخ محمد والشيخ أحمد والشيخ محمود أو الشيخ فقط مجهّلًا بلا اسم.

وفي فصل تال بعنوان «الطويل والعريض»، يسخر الراوي/ المؤلف من النحاة والبيان والأسلوب السائد في الكتابة، من خلال حوار بين أستاذ وتلميذه يسمعه الفارياق المكبُّ على النسخ في خدمة أحد الأمراء. ويؤخذ الفارياق بما يسمعه كأن الدرس كان موجهًا إليه. فراح بعد ذلك يكتب بتلك الطريقة، ويشير إلى «كون الفارياق في هذا الوقت قد طال لسانه وإن يكن فكره قد بقي قصيرا، ورأسه صغيرا ناقصا من عند قَمَحْدُوَته» (١٣٤).

ويورد المؤلف نص رسالة أرسلها الفارياق أثناء إقامته في مصر لأحد الأعيان طمعًا في أن يوفر له هذا الشخص المتنفذ وظيفة يتقوّت منها. يكتب الفارياق:

«أهدي سلاما لو تحمله النسيم لعطر الآفاق. ولو جعل للبدر هالة لما اعتراه المحاق. ولو مزجت به الصهباء لما أعقب شربها صداعا. ولو استفه مريض أو لعقه لما لقي برحاء وأوجاعا، ولو علق في شجرة لزهت في الحال أوراقها ولو في الخريف. ولو سقيه الروض لأنبت من كل زهر بهيج طريف...» ويواصل كاتب الرسالة ما يقرب من عشرين سطرا لينهي مقدمته بإهداء هذا السلام «إلى الجناب المكرم. المقام المحترم. ملاذ الملهوفين. مستغاث المضيمين. ثمال المظلومين. ملجأ المهضومين. منهل القاصدين. مورد الطالبين. أدام الله سعده وخلد مجده». أما صلب الرسالة وفيها طلب الفارياق الالتقاء بهذا الشخص فيأتي في فقرة واحدة لا يزيد طولها عن ثلث طول المقدمة. ولا يكتفي الشدياق بالتهكم الضمني في المحاكاة الساخرة للأسلوب الشائع في كتابة الرسائل بل يجعل المرسل إليه يضحك بل يقهقه وهو يقرأ الرسالة، وحين يسأله جلساؤه عن السبب يحدثهم عن الرسالة ويعلق: «سبحان الله قد رأيت أكثر الكتاب يتهوسون في إهداء السلام والتحيات للمخاطب كأنما هم مهدون له عرش بلقيس أو خاتم سليمان... وما أدري ما الذي حسن لأرباب فن الإنشاء أن يضيعوا وقتهم بهذه الاستعارات والتشبيهات المبتذلة وبنظم الفقر المتشابهة في المعنى مع أن العالم يتأتى له أن يبدي علمه بعبارة واحدة إذا كانت رشيقة اللفظ بليغة المعنى. وهذه ألف ومائة سنة قد مضت وما زلنا نرى زيدا يلوك ما قاله عمرو. وعمرا يمضغ ما قاله زيد» (ص ٢٥٢، ٢٥٣).

وتشكل هذه الفصول في نقد «الأساتذة» جزءا من خيط يمتد بطول الكتاب، فيبدأ في الفصل الأول حيث المعلم «مثل سائر معلمي الصبيان في تلك البلاد... لم يطالع مدة حياته كلها سوى كتاب الزبور»، وهو كتاب في قول الراوي غامض ركيك فاسد الترجمة يفرضه سادة «لا يريدون لرعيتهم المساكين أن يتفقهوا أو يتفقحوا. بل يحاولون ما أمكن أن يغادروهم متسكعين في مهامه الجهل والغباوة (أع أعع)» (ص ٨٤)، إلى ذيل الكتاب المخصص لنقد الأساتذة المستشرقين والسخرية منهم وفضح أخطائهم.

ينحو الشدياق إلى أسلوب واقعي غالبا، ويستخدم لغة سلسة، ويدافع عن أسلوبه قائلا: «فأما إذا تعنت عليّ أحدهم بكون عبارتي غير بليغة، أي غير متبلة بتوابل التجنيس والترصيع والاستعارات والكنايات. فأقول لهم إني لما قيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالي التفتزاني والسكاكي والآمدي والواحدى والزمخشري والبستي وابن المعتز وابن النبيه وابن نباتة. وإنما كانت خواطري كلها منشغلة بوصف الجمال... وبعد فإني تعلمت أن هذه المحسنات البديعية التي يتهور فيها المؤلفون كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن باطن المعنى» وبعد سطور قليلة يضيف: «إن الكتاب موضوع على قص أخباره (الفارياق) وعلم أحواله....» (ص ٨٢، ٨٣).

ثم يواصل في فصل لاحق (الفصل الثاني عشر من الكتاب الأول) سخريته من الإنشاء الأدبي السائد القائم على استعراض المهارات البلاغية، ويعزز نقده بطرح أسلوب بديل يتوخى الواقعية في تقديم الشخصيات والمواقف بلغة تلائمها. وفي الفقرات التالية تنظير مبكر ونادر على ما أظن، للكتابة الواقعية. يقول الراوي/ المؤلف:

«فقد نذرت على نفسي أن أمشي وراءه (وراء الفارياق) خطوة خطوة، وأحاكيه في سيرته. فإن رأيت منه حمقة جئت بمثلها. أو غواية غويت مثله. أو رشدا قابلته بنظيره وإلا فإني أكون خصمه لا كاتب سيرته أو ناقل كلامه. وينبغي أن يعلق هذا الحكم في أعناق جميع المؤلفين. ولكن هيهات فإني أرى أكثرهم قد زاغ عن هذه المحجة. إذ المؤلف منهم بينما هو يذكر مصيبة أحد من العباد في عقله أو امرأته أو ماله إذا به تكلف في إيراد الفقر المسجعة والعبارات المرصعة، وحشى قصته بجميع ضروب الاستعارات والكنايات، وتشاغل عن هم صاحبه بما أنه غير مكترث به. فنرى المصاب ينتحب ويولول ويشكو ويتظلم. والمؤلف يسجع ويجنس ويرصع ويوري ويستطرد ويلتفت

ويتناول المعاني البعيدة. فيمد يده تارة إلى الشمس وتارة إلى النجوم. ويحاول إنزالها من أوج سمائها إلى سافل قوله. ومرة يقتحم البحار. وأخرى يقتطف الأزهار ويطفر في الحدائق والغياض. من أصل إلى فرع ومن غوطة إلى ربوة.

ما ذلك من دأبي فإني إذا أردت كلاما عن أحمق انتقيت فيه له جميع الألفاظ السخيفة. وإذا نقلت عن أمير تأدبت معه في النقل ما أمكن، فكأني جالس بمجلسه. أو عن قسيس مثلا أو مطران أتحفته بجميع اللفظ الركيك والكلام المختل. لئلا يصعب عليه المعنى فيفوت الغرض من تأليف هذا الكتاب» (ص ١٣٤، ١٣٥).

ونلاحظ هنا كيف تتحول المقابلة عبر الإطالة والتكرار من مجرد جملتين مخالفتين تنقلان التناقض بين المشهد في الحياة والإنشاء الأدبي الذي يتكلفه الكاتب وهو يتناوله، إلى مفارقة يعيشها القارئ في مشهدين لا علاقة لأي منهما بالآخر: رجل مصاب ينتحب ويولول وآخر يكتب عنه مأخوذا بتدبيج عناصر إنشائه. وفي تعليقه على أسلوبه المغاير في الكتابة لا يفوّت الراوي/ المؤلف الفرصة وإن كانت عابرة، لإشارة ساخرة يقذف بها في وجه رجال الدين ثم يواصل طريقه.

وتكثر المقابلات في الساق على الساق، بعضها كالنموذج المقتبس أعلاه مفصّل نسبيا، وبعضها الآخر يتمثل في جمل عابرة تثير الضحك للمفارقة الكامنة في تتابع لفظتين أو جملتين قصيرتين.

وازدواج المعنى مصدر أساس من مصادر المفارقة الساخرة، التي كثيرا ما يلجأ إليها الشدياق. ومن المشاهد الهزلية التي يصعب نسيانها، خطاب المبشر الذي يتبدل فيه الكلام من موعظة إلى كلام مضحك وبذيء. الباروديا هنا قائمة على المعنى الناتج عن سوء نطق الحروف (يتحول حرفا الحاء والخاء إلى هاء، والقاف إلى كاف، والصاد والضاد والظاء إلى سين ودال وزاي...إلخ). يقف المبشر على المنبر ويبدأ « يا أولادي المباركين الهادرين هنا لسماء هتبتي. وكبول نسيهتي وموهزتي...» يحذرهم من الدنيا الزائلة: «افهسوا فيها كلبكم قبل أن تسندوا روسكم إلى المهدة. ووازبوا إلى السلوات في الديك والشدة... اهترموا كسيسيكم وأساكفتكم ووكروهم واكتدوا بهم» إلى أن يقول: «أيها الكاركون في بهار الهتايا. تجنبوا ما يفدي بكم إليها فإن آكبتها إليكم بلايا ورزايا... الأزباب الأزباب. فاكتأوا الأزباب حتى تهلسوا في يوم الهساب، من الكساس والأزاب

(أي اقطعوا الأسباب حتى تخلصوا في يوم الحساب من القصاص والعذاب).» (ص ٢٢٥، ٢٢٦).

ولا يقتصر هزل المشهد على المحاكاة الساخرة للقس، بل يتعداه إلى مفارقتين مثيرتين أخريين، أولاهما تعليق امرأة أغضبها الكلام فهتفت «لا بارك الله في يوم رأينا فيه وجوه هؤلاء العجم فقد احتكروا خيراتنا وأرزاقنا. وأفسدوا بلادنا وسابقوا ناسنا إلى تحصيل رزقهم من أرضنا... وهذا النجس الآن يغري بعولتنا بارتكاب الفاحشة لتخلو له الساحة ليفعل ما يشاء...فكيف يجوز قطع ما يعمر به الكون» (ص ٢٢٦).

أما المفارقة الثانية فهي إقبال الناس على المبشر، ما إن يخرج من الكنيسة لتقبيل يده وشكره «على ما أفادهم من المعاني البديعة» وقد قرّ في نفوسهم، وهذا تعليق الراوي/ المؤلف، أن البلاغة في خطاب القسس لا بد أن تكون «ركيكة فاسدة ما أمكن» كما أفاد «المطران إثناسيوس التوتونجي في بعض مؤلفاته المسمى بالحكاكة في الركاكة». ولا ينتهي المشهد إلا بتعليق الفارياق: «وإذ ابتلاني الله بعشرة هؤلاء اللئام فلا بد لي من مجاملتهم ومخالقتهم إلى أن يمن الله علي بالنجاة منهم.» (ص ٢٢٦، ٢٢٧). فيكشف هذا التعليق عن الجانب الجدي من هذا المشهد الهزلي حيث المبشر وصاحب كتاب «الحكاكة في الركاكة»، ممثلا البعثات التبشيرية والمؤسسة الدينية المارونية ليسا مجرد موضوع للسخرية بل هما سلطة قابضة مستبدة يخشى بطشها.

ثم ننتقل من المحاكاة الهزلية المعروفة بالباروديا التي استخدمها الشدياق في مشهد المبشّر إلى أداة أخرى عادة ما ترتبط بالكتابة الساخرة وهي الأليجوريا. ومن بين عشرات المشاهد الهزلية التي تعتمد الأليجوريا في **الساق على الساق** أتوقف أولا عند الصورة الساخرة التي عبر الشدياق من خلالها عن تجربة عمله في جريدة **الوقائع المصرية**.

نعرف أن الشدياق عمل مترجما ومحررا في مطلع الثلاثينيات من القرن التاسع عشر في هذه الجريدة. (ويرجح عماد الصلح أنه عمل بها بين ١٨٣٣ وأواخر ١٨٣٤ أو أوائل ١٨٣٥، وأنه كان أول من حرر المادة العربية في الجريدة، ولم تكن الجريدة عند صدورها عام ١٨٢٨، تصدر بانتظام ولم تكن صفحاتها تتجاوز أربع صفحات صغيرة مكتوبة

باللغة التركية، وكان ينشر بها أخبار الحكومة والأقاليم والثناء على الوالي إلى حد التأليه، وهو ما يشير إليه الدكتور إبراهيم عبده في كتابه **تاريخ الوقائع المصرية**. (انظر / ي الصلح ص ٣١، وأيضا **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي حيث يقول الباشا: «وكانت تصدر عندنا واحدة منها اسمها الروزنامة وأخرى بالعربية اسمها الوقائع المصرية وتدون فيها المدائح والتهاني ويذكر فيها انتقال الركاب العالي» (ص ١٦١).

ويخلق الشدياق معادلا ساخرًا للجريدة في صورة «الممدح»، حيث كان على الفارياق أن يترجم من الأعجمية إلى العربية ما يرد كل يوم للسَرِيّ من أبيات في مدحه:

ركب السري جواده ... يا ليته منا امتطى أكتافا
إذ ليس فينا رامح أو رافس ... بل كلنا يغدو به رفافا

وفي اليوم التالي يترجم:

قام السري مبكرا لصبوحه ... فارتجت الأرضون من تبكيره
أو ما ترى ذي الشمس من شباكه ... مدت إليه شعاعها لسروره

ويواصل الفارياق ترجمة ما يرد من أبيات المديح في اليوم الثالث والرابع والخامس... إلخ. نام السَرِيّ، خرج السَرِيّ، خلع السَرِيّ اليوم نعليه، حك السري اليوم أسفل ظهره ثم:

بسم الزمان عن المنى وتنورا ... لما استحم سريّنا وتنورا

ثم عطس السَرِيّ، فسي السَرِيّ، إلى أن ينتهي في بيتي اليوم الرابع عشر

قد أسهل اليوم السري فكلنا ... فرح ففي إسهاله التسهيل
فاستبضعوا خرزا إليه مطرزا ... وتسابقوا إن البطيء قتيل

يخلق الشدياق معادلًا متخيّلًا لتجربة عمله في **الوقائع المصرية**. إن تسمية الجريدة بالممدح والحاكم بالسَرِيّ تورية بسيطة أقرب للأليجوريا، ولكن المشهد بتفاصيله وتصاعد إيقاعه الساخر يكسب هذه التورية قيمة تتجاوز الأليجوريا، إذ يحوّلها من معادل رمزي بسيط يقابل معنى بمعنى: الجريدة = الممدح، السَرِيّ = الحاكم (محمد علي) إلى صورة مفصّلة لتجربة معيشة يجتمع فيها الجد بالهزل، وخفة الضحك بوطأة القهر.

ويستخدم الشدياق التقنية ذاتها في نقل تجربته مع المبشرين في جزيرة مالطة حيث

عمل في تدريس اللغة العربية وفي ترجمة وتنقيح النصوص التي تطبع في مطابعهم. مالطة في الرواية هي جزيرة البُخر (رائحة أفواه أهلها نتنة كناية عن ركاكة لغتهم العربية وطريقة نطقهم، ووظيفته كمعلم للغة العربية يُكني عنها بإصلاح البخر)، وعمله في شرح النصوص المقدسة أو ترجمتها وظيفة معبّر الأحلام. (وسنعود إلى هذا الموضوع في فصل لاحق) ورجال الكنيسة الكاثوليك سوقيون، والمبشرون البروتستانت خُرجيون (نسبة إلى الخُرج الذي يحمله كل على ظهره،وهو كناية عن انتقالهم المستمر لإنجاز مهامهم التبشيرية). ويتفرع عن هذه التسميات قاموس كامل: السلعة، المتاع، الباعة، البيعات، شيخ السوق... إلخ. وما يستخدمه الشدياق من تشبيه تمثيلي متفرع العناصر ينقل الصورة من رمز شفيف إلى معادل رمزي ممتد.

ينتهي الكتاب الأول من **الساق على الساق** بثلاثة فصول شديدة القوة تعتمد بشكل أساس على هذه الرموز، وعلى المزج بين الجد والهزل. فموضوع هذه الفصول الثلاثة هو حق الفرد في حرية المعتقد والاختيار الحر، ويتفاوت الأسلوب الذي يستخدمه الشدياق بين التورية والتعبير المباشر، ومفردات المشهد رمزية أليجورية حينا وواقعية في حين آخر. كما ينتقل الراوي من مشاهد متخيّلة يتصدرها الفارياق إلى واقعة تاريخية مثبتة يتصدرها أسعد الشدياق شقيق فارس، والمأساة التي ألّمت به وتسببت في موته. والفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب الأول من **الساق على الساق** تنتهي بانشقاق الفارياق عن الكنيسة المارونية واعتناقه البروتستانتية.

في الفصل الأول من هذه الفصول الثلاثة (وهو الفصل الثامن عشر من الكتاب الأول) يكتشف الفارياق نتيجة لنحس طالعه وشؤم قلمه أن «السلعة» قديمة (وهنا مفارقة أخرى، فالنحس والشؤم هنا مرادفان للتميز والانتباه والفطنة التي تتيح للفارياق معرفة عدم صلاحية السلعة). «أخذ في تقليبها وتفليتها وتمشيطها وتنسيلها من جهة واستشفافها من أخرى. فظهر له أنها قديمة قد ركت بحيث لا يكاد أحد أن يرغب فيها.» (ص ١٧٦، ١٧٧). وتتفرع عن هذه الصورة إصلاح السلعة، مقايضتها، صبغها وهو ما يقوم به الباعة غشًا وخداعًا للشارين. وما إن بلغ الخبر المطران حتى «استشاط غضبا فهاج وأزبد. أبرق وأرعد. وماج واضطرب. وضج وصخب. وألّب وحزّب. وبربر وثرثر. وأقبل وأدبر. وزجر ونهر. ووثب وطفر. وفتل لحيته من الغيظ حتى صارت كالمقرعة. وأغرى كل حنتوف مثله بأن يهيج معه. ونادى يا خيل اللـه على

الكفار. إنهم صالوا النار. كيف تجرأ هذا الشقي المنحوس. المعتوه المهلوس أن يذهب مذهبا غير ما نهجه له جاثليقه. وسلكه فيه بطريقه. وكيف أقدم بوقاحته. وصفاقة وجهه وقباحته على معاملة ذلك العنقاش اللئيم. ومبايعته ما ورثه عن آبائه من الزمن القديم. أليس في بلادنا صُلب. وإدهاق ويلب. هلموا به مهانا. اجلدوه عريانا. اطرحوه نيرانا. ألقموه حيتانا. أطعموه دمانا. اقطعوا منه لسانا» (ص ١٧٦).

(ونلاحظ هنا ولع الشدياق باستخدام قوائم من المترادفات، وإن كانت كل مترادفة منها لا تتطابق مع أختها ولا تكرر معناها. وكان الراوي/ المؤلف نبه في أول الكتاب أنه لا يذهب «إلى أن الألفاظ المترادفة هي بمعنى واحد وإلا لسموها المتساوية وإنما هي مترادفة بمعنى أن بعضها قد يقوم مقام بعض» (ص ٨٠).

ويصل المشهد ذروته في النقاش الحاد بين الفارياق والمطران، ممثل الكنيسة المارونية الذي يسميه الشدياق بالضوطار. (والضَوْطَر حسب لسان العرب، هو العظيم، وهو أيضا الضخم اللئيم، والضخم الذي لا غناء عنه. وتحيل الكلمة أيضا إلى معنى التاجر لا يبرح مكانه، وترتبط بالحمقى). وأرجّح أن الشدياق أضاف ألف المد «للضوطر» ليوظف الجناس الكامل في الكلمة فيضيف معنى الضو: الضوء، النور في الدارجة الشامية، وطار: تبدد، كناية عن ظلامية المطران. (ويوزع الشدياق بطول روايته أسماء هزلية على شخصيات يرغب في هجائها منها بعير بيعر، وذاهول بن غافول وقَيعر قيعار وهو رجل دين يدعي العلم وهو حمار). ويشكل هذا النقاش دفاعًا بليغًا عن حق الفرد في إعمال عقله في الموروث والاختيار الحر (وهو نص مبكِّر وبليغ في هذا الموضوع). يرى المطران أن الفارياق لا يحق له التصرف في سلعته الموروثة ويؤكد الفارياق «هي ميراثي أفعل به ما أشاء»، يرفض الوصاية سوى وصاية عقله وحواسه، بل ينكر عبر رمز شفيف، حق المؤسسة الدينية الكاثوليكية والبابا في احتكار إرث السيد المسيح.

ورغم انحياز الفارياق إلى البروتستانتية وانتقاله إليها، يبقى متشككا، ويذهب إلى الخُرجي ويدور حوار بينهما مبطّن المعنى، ظاهره حوار عادي وباطنه نقد ساخر من المبشرين البروتستانت (الخُرجيين)، فالفارياق يقول له إن انشقاقه كاد يكلفه رأسه «فإن يكن عندك في الخرج رأس يلائم جثتي حين تعدم هذا فأرني إياه ليسكن روعي. إذ لا يمكن لي أن أعيش بلا رأس. فإما إن لم يكن في الخرج غير اللسان

فما لي به حاجة، هذا متاعك فضمه إليك» (ص ١٧٩، ١٨٠). يطمئنه الخرجي أن هذه المعاناة من «تبعة هذه الصفقة» وأنها «بعض خواص هذه التجارة. ولكن لا تخف فإن بعض خواصها أيضا أن تقي الواقي لها وتحفظ المحافظ عليها. فيكون له بها غنى عن الرأس إذا نقف، وعن العينين إذا سملتا وعن اللسان إذا استل....»، وهكذا تنبع السخرية المباشرة وغير المباشرة من المؤسسة الكاثولكية، سخرية مبطنة من المبشرين البروتستانت تولّدها المفارقة بين شواغل الفارياق الخائف على رأسه بالمعنيين (أن يفقده فعلًا أو مجازًا) والمبشِّر المنشغل باختبار قوة نبض قلب الفارياق بحب السلعة الجديدة. وفي استخدام الخرجي كلمتي سلعة وتجارة للإشارة للمعتقد الجديد مفارقة ساخرة، تعززها السطور التالية حيث يصف الخرجي علامات الوفاء للانتماء الجديد: «نبض القلب، وتوقده وذوبانه في حب السلعة إلى أن يصل إلى مرحلة يستوي فيه عنده المجاز والحقيقة والمحسوس وغير المحسوس. حتى يحسب الصَفَر خوانا والنعش عرشا والخازوق أو الصليب منبرا. وربما كان ذا زوجة وعيال فيتخذهم متخذ الماعون من الخزف فيغادرهم ويجري في البلدان القاصية لترويج السلعة. ويستغني عن أهله وإخوانه ورهطه بما لديه في الخرج فيحمله على كتفه مستبشرا مسرورا ويضرب في مناكب الأرض طولا وعرضا. فكل من مرّ به من عباد الله عرض عليه الشركة والمضاربة. ولا يزال دأبه كذلك حتى يقضي نحبه وطوبى له إن مات على هذه الحالة. الخرج الخرج. ما لنا سواه من حرفة لا ولا شغل. السلعة السلعة. ليس لنا غيرها من جعل. ثم طفق يبكي وينتحب» (ص ١٨٢).

وللخطاب أكثر من مستوى، فهو من ناحية ينقل يقين مبشِّر والتزامه المطلق بما يعتقد، واستعداده للتضحية من أجل مايؤمن به. إلا أن المبالغة في توصيف هذا الالتزام بما يحمله إلى اعتبار النعش عرشًا والخازوق منبرًا، والتشبيهات المستخدمة فيه بما فيها تسمية المعتقد بالسلعة، تؤدي وظيفة تفكيكية تهدم الخطاب وتستهزئ به في نفس الوقت الذي تنقله.

وينتهي هذا القسم الأول من الفصل التاسع عشر بإعلان الفارياق رغم أسئلته وشكوكه، انتماءه إلى البروتستانتية، فيقول للخُرجي: «إني مشايعك ومتابعك وحامل للخرج معك ولكن أجرني من هؤلاء الصعافيق...» (ص ١٨٣). ومرة أخرى يجد الشدياق اسما لممثلي المؤسسة يكمل الصورة التي نقلها بتسمية

كبيرهم بالضوطار، (فالصعفوق في لسان العرب هو من لا مال له ولا رأسمال، ويستخدم مجازًا للدلالة على من ليس عندهم فقه ولا علم. والصعافيق هم أيضا أراذلة الناس. والصعافقة يقول لنا ابن منظور، هم قوم من يمامة بقايا من الأمم الخالية ضلت أنسابها، وبمحمول هذه الكلمة وإحالاتها المتعددة يكمل الشدياق ما نقله عبر تسمية المطران بالضوطار، وما ورد في المحاجحة بينه وبين الفارياق عن حق المؤسسة الدينية الكاثولكية في احتكار إرث السيدالمسيح. (وهذا ما تحيل له ارتباطات الكلمة بقوم ضلوا أنسابهم).

وفي القسم الثاني من الفصل، نتابع هروب الفارياق إلى الإسكندرية. ولما كانت هي المرة الأولى التي يركب فيها البحر فإنه يفزع من هياج البحر، ويظن أنه عقاب من السماء على تركه «شيخ السوق». وينقل الراوي/ المؤلف المشهد بشكل هزلي مثير للضحك، إذ يصرخ الفارياق ويستغيث فزعًا، وكلما مالت السفينة تدحرج رأسه الصغير كالبطيخة إلى أن يغشى عليه من شدة الخوف ويصير يهذي «ويقول الخر الخر، فسمعه أحد الركاب يكرر ذلك فظن أنه يشكو من أحد الأخبثين في فراشه» (ص ١٨٦)، إلا أنه يصل في أمان ويعمل مع الخُرجيين.

أما القسم الثالث فيخصصه الراوي/المؤلف (الشدياق نفسه) ليحكي واقعة مقتل أخيه أسعد الذي تسبب اختلافه مع المطران في حبسه وتجويعه إلى أن فقد حياته، وإدانته للكنيسة المارونية ونقده لها. ويشكل هذا الفصل نغمة مضادة، فهو يخلو تماما من السخرية وينحو إلى التعبير المباشر عن واقعة تاريخية فاجعة في تفاصيلها تحرك في الشدياق مشاعر حادة وعنيفة رغم عقدين فاصلين بين وقوعها وزمن الكتابة. الصوت يتهم ويجرّم ويسوق من الأدلة التاريخية ما يعزز الإدانة. النبرة غاضبة، والصيغة المستخدمة صيغة المُخاطَبين (بفتح الطاء). يتخذ الراوي/ المؤلف هنا دور المدّعي يواجه المجرمين بما اقترفوه: «لقد تفلت الفارياق من ناديكم. وانملص من بين أياديكم وعنجر في وجوهكم جميعا وأصبح لا يخاف لكم وعيدا وبقي الآن أن أذكركم ما شططتم به من الظلم والطغيان والجور والعدوان على أخي المرحوم أسعد. إذ أودعتموه السجن في داركم الوزيرية بقنوبين نحو ست سنين. وبعد أن أذقتموه جميع ضروب الذل والهوان والبؤس والضنك في صومعة صغيرة لزمها، فلم يخرج منها إلى موضع يبصر فيه النور أو يستنشق الهواء اللذين يمن بهما الخالق على الأبرار والفجار من عباده» (ص ١٨٧).

ويتضمن الادعاء دفاعا عن حقوق أسعد يتصاعد تدريجيا ليصبح دفاعًا بليغًا وقائمًا بذاته عن حق الإنسان في حرية الرأي، وحقه إن ارتكب «خيانة في حق جاره أو أميره أو في حق الدولة» أن يحاكم في المحكمة أمام قاضيه الطبيعي. وينتقل الراوي/ المؤلف من هجومه على المسئولين عن موت أخيه إلى هجوم على ممثلي المؤسسة وإيراد وقائع تاريخية لفسادها.

وفي الفصل العشرين وهو ختام الكتاب الأول يعود الراوي إلى الأسلوب الرمزي الدال على المؤسسة الكاثوليكية وظهور البروتستانتية، مستخدما كافة المفردات المرتبطة بهذا التعبير الرمزي.

والفصول الثلاثة تمزج المتخيّل بالوثائقي، والخاص بالعام، والتعبير الواقعي بالتعبير الرمزي والمأساوي بالهزلي، والسخرية بالكتابة المثقلة بالغضب والغل. وبانتهاء هذه الفصول الثلاثة التي تختتم الكتاب الأول من **الساق على الساق** تنتهي مرحلة في حياة الفارياق حيث ينتقل من لبنان مسقط رأسه، إلى حياة من الترحال الطويل تستمر حتى نهاية الكتاب.

وأخيرا أشير لنموذج من نماذج ملاعبة الشدياق لقارئه، حيث يفاجئه بفصل «في لا شيء» وهذا هو عنوان الفصل الأول من هذا النوع في **الساق على الساق**، وهو الفصل السادس من الكتاب الثاني، يسبقه فصل «في وصف مصر» ويعقبه فصل ثان «في وصف مصر»، يقرر فيه الراوي أنه يستريح «فينبغي لي الآن أن أمكث في ظل هذا الفصل الوجيز قليلا لأنفض عني غبار التعب ثم أقوم إن شاء اللـه تعالى» (ص ٢٤٦). ثم يعود الراوي/ المؤلف إلى مفاجأة القارئ مرة أخرى في الفصل الخامس العشر وهو على غير باقي فصول الكتاب، لا يحمل عنوانا، وليس فيه سوى نقاط موزعة على ثلاثة سطور ينتهي آخرها بعبارة «في ذلك الموضع»، وما إن ينتقل القارئ إلى السطور الأولى من الفصل اللاحق حتى تتحول دهشته وحيرته الناجمة عن عدم الفهم إلى الانتباه إلى أن الراوي أدخله شريكا في تلميحة ماجنة لموضع من جسم المرأة. ويكرر الشدياق اللعبة في الفصل السابع من الكتاب الثالث حيث يرى الراوي المؤلف أنه من الأولى ترك الفارياق على حاله الزوجية، حيث كان الحديث الذي نقله عن الفارياق والفارياقيّة في الفصل السابق في الليل، ويرى أنه لا ينبغي التكدير عليهما فيه إلى أن يُصبحا. ثم في الفصل السادس عشر، فصل من سطر ونصف السطر عنوانه النشوة. ويخلو الكتاب

الرابع كالكتاب الأول من تلك الفصول البيضاء فتكرارها المنتظم يلغي عنصر المفاجأة فيها، والمفاجأة هنا من مصادر الفكاهة.

وفي هذه اللعبة تحديدا يحذو الشدياق حذو لورانس ستيرن في روايته تريسترام حيث يلاعب الراوي قراءه بصفحة بيضاء أو سوداء أو بترقيم خاطئ بدعوى فقد بعض الصفحات.

(٩)

الكتابة الساخرة (٢)

عاش الشدياق في مالطة ما يقرب من ثلاث عشرة سنة (١٨٣٦ ـ ١٨٤٨) تصبح أربعة عشرة إن أضفنا إليها إقامته الأولى عام ((١٨٢٧ التي دامت شهورا ولم ترقه فعاد إلى الإسكندرية ومنها إلى القاهرة، حيث تعلم وعمل وتزوج وأقام ما يقرب من ثماني سنوات (١٨٢٨ ـ ١٨٣٦). وكتب الشدياق كما أسلفنا كتابا عن مالطة هو **الواسطة إلى أحوال مالطة** أنجزه أثناء إقامته في الجزيرة وإن لم يتح له نشره إلا في الستينيات.

كانت مالطة هي المركز التبشيري الأهم والأنشط في المنطقة. وقد عمل الشدياق في مطبعة المبشرين البروتستانت التابعة للجمعية الإرسالية للكنيسة الإنجليزية (Church Missionary Society)، وهي جمعية تم تأسيسها في لندن عام ١٧٩٩، بهدف العمل التبشيري الموجه إلى العالم الإسلامي ومنطقة المتوسط، أما المطبعة فقد أرسلت من لندن عام ١٨٢٢، إلا أنها لأسباب تقنية لم تبدأ العمل إلا في عام ١٨٢٥. وفي فترة عمل هذه المطبعة التي استمرت حتى عام ١٨٤٢، أنتجت ١٠٣ إصدارات باللغة العربية تتفاوت طبعاتها بين ٥٠٠ و٣٠٠٠ نسخة، أما كتب القراءة للمدارس فكانت تصل إلى ٨٠٠٠ نسخة، تستخدم في المدارس المسيحية في مصر وفلسطين ولبنان وسوريا. وكان الهدف من هذه الكتب هو خلق أدبيات مسيحية باللغة العربية لاستخدام الطوائف المسيحية الشرقية المتحدثة بالعربية وأحيانا تأمل في تنصير المسلمين (داجمر وروبر، ص ١٨٧).

وفضلا عن عمله في المطبعة درّس الشدياق اللغة العربية في مدارس فاليتا وفي جامعة مالطة. وما يخصنا في هذا الفصل هو تجربة الشدياق في العمل في المطبعة فقد زودته هذه التجربة بمادة ثمانية فصول من الكتاب الثالث من **الساق على الساق**.

عمل الشدياق في الترجمة والمراجعة والتنقيح وتأليف الكتب التعليمية اللغوية والدينية، وكان له دور كبير في ترجمة ما تصدره المطبعة من الكتب العربية مما جعل البعض ينسب إليه كتبا لم يقم بترجمتها. ومن الأعمال المؤكد نسبتها إلى الشدياق في تلك المرحلة كتب تعليمية أهمها **الباكورة الشهية** وهو كتاب نحو (عام ١٨٣٦) وكتاب المحاورة الأنسية في اللغتين الإنجليزية والعربية مع أمثلة نحوية واصطلاحات لغوية (١٨٤٠)، وشرح **طبائع الحيوان**، وهو كتاب مترجم (١٨٤١)، و**اللفيف في كل معنى لطيف** (١٨٤٣). أما الكتب الدينية فكان أهمها ترجمة كتاب الصلوات والذي نشر في مالطة عام ١٨٤٠، وطبعت مختارات منه في لندن عام ١٨٤٤، ثم أعيد طبعه كاملا في لندن عام ١٨٥٠.

وكان مدير المطبعة في الفترة من ١٨٢٧ ـ ١٨٤٢، والرئيس المباشر للشدياق هو القس كرستوف فريدرك شلينز. كان شلينز مستعربًا نشطًا في الدعاية للجمعية وفي الإشراف على طبع ونشر كتب بالعربية والإيطالية واليونانية الحديثة والأرمينية يرسل منها آلافًا مؤلفة من النسخ إلى البلدان المجاورة. ويشير أكثر من مصدر إلى نوبات الاختلال العقلي التي كان يصاب بها شلينز، والتي انتهت بمحاولته السير عاريًا في شوارع فاليتا (رسالة من برينر إلى المقر بتاريخ ٣٠/ ١٢/ ١٨٤١، أرشيف الجمعية الإرسالية، C.M./ ٠١٨/ ٦٦، نقلًا عن روبر في مقاله عن بادجر، ص ١٤١).

في **الساق على الساق** يبدأ الرواي المؤلف الفصل الثامن من الكتاب الثالث المعنون «في الأحلام» قائلا:

«ها هو الفارياق جالسا على كرسي وأمامه مائدة عليها كتب كثيرة ليس بينها صحفة من الطعام، وبين أصابعه قلم طويل وبين يديه دواة فيها حبر كالزفت. وقد شرع في تفسير أحلام رئيس المعبر في منامه» (ص ٤٤٤).

هذا هو المشهد الأول الذي نرى فيه الفارياق في موقع عمله في مالطة. وهو افتتاح ثلاثة فصول متتالية تنقل تجربة الفارياق في هذا العمل ثم بعد فصل فارق، تعقبه خمسة فصول أخرى تتناول سفر الفارياق إلى بلاد الشام بصحبة رئيسه في العمل ثم عودته إلى مالطة وإلى عمله فيها.

نتوقف أولا عند عمل الفارياق معبِّرا وهي الكناية التي اختارها الشدياق عن عمله في الترجمة.

نبدأ بابن منظور، يقول:

«عَبَرَ الرويا وعَبّرها: «فسّرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها... والعابر الذي ينظر في الكتاب فيعبُرُه أي يعتبر بعضه ببعض ... والعِبر هو جانب النهر... ويقال فلان في ذلك العِبر أي في ذلك الجانب و عبرت النهر والطريق... إذا قطعته من هذا العِبر إلى ذلك العِبر، فقيل لعابر الرؤيا عابر لأنه يتأمل جانبي الرؤيا فيتفكر في أطرافها، ويتدبر كل شيء منها ويمضي بفكره فيها من أول ما رأى النائم إلى آخر ما رأى حتى يقع فهمه عليه.... وعبّر عما في نفسه: أعرب وبيّن... والمعبر الشط المهيأ للعبور ...والعبرة العجب... والعِبَر جمع عبرة وهي كالموعظة مما يتعظ به الإنسان ويعمل به ويعتبر ليستدل به على غيره. والعبرة: الاعتبار بما مضى».

وعلى عادة الشدياق، لا تأتي المفردة في نصه جزافاً ولا يوفر الاستثمار الأقصى لإمكانيات مشتقاتها. ولا تقتصر الكناية على مفردة المعبر وعمل الشدياق معبّرا بل تشكل منطلقا إلى إنشاء مجاز مركب ومتشعب يتضمن التعليق النقدي الأحدَّ على النشاط التبشيري في العالم العربي، وهو تعليق، على ما أظن، الأكثر فنية وجذرية في الأدب العربي. قد تبدو هذه الفصول من الكتاب للوهلة الأولى غامضة تستعصي على الفهم، ولكنها بشيء من التفحّص والأناة تكشف عن ثراء المعنى وتعدد مستويات الدلالة.

يعبّر الفارياق أحلام صاحب المعبر، فيجد صعوبة في فهمها ويضيق بالمهمة لأن ظاهرها أضغاث محيِّرة. يحسم الفارياق أمره فيقدم تفسيرات مقتضبة لا ترضي صاحب المعبر. كذلك تحكي له زوجة صاحب المعبر أحلامها فيفسرها لها فيعجبها التفسير. وتحتل هذه الأحلام ثلاثة فصول، عنوان أولها «في الأحلام» وفيه الحلم الأول، والثاني عنوانه في «الحلم الثاني»، والثالث المعنون «في الحلم الثالث» فيه حلمان لصاحب المعبر فضلا عن أربعة أحلام لزوجته. فيكون مجمل ما يفسره الفارياق ثمانية أحلام، أربعة للرجل وأربعة لامرأته.

اسم صاحب المعبر ذاهول بن غفول يصفه الراوي المؤلف بالهالج، والمعنى المباشر للمفردة هو الحالم، ولكن الهالج تعني في لسان العرب «من يخبر بما لا يؤمن به أو لا يوقن به» وهو أيضا « الكثير الأحلام بلا تحصيل». والهلج «شيء تراه في نومك ليس برؤيا

Twitter: @abdullah_1395

صادقة» و«الهلج الأضغاث». أما زوجة صاحب المعبر فاسمها السيدة ورها. والوره هو الحمق والخرق في العمل، وامرأة ورهاء: خرقاء حمقاء.

يحلم صاحب المعبر أنه سافر إلى الهند فوجد فرسًا بلا سرج فركبها ثم اشترى لها سرجًا وسار بها في مضيق كثير الأشجار، فنبت له في رأسه ستة قرون اشتبكت مع غصن فقطع الغصن من الشجرة فبقي مشتبكًا بقرونه. ثم تنكسر أربعة من القرون ويبقى له قرنان أخذا يصطكان أحدهما بالآخر ويصدران صوتًا عظيمًا. وكلما أمضى ليلة في خان فقد شيئا من الفرس، سرجها ثم لجامها ثم ذيلها ثم أعضاءها ثم أخيرا عاد مدينته بلا فرس وقد زالت القرون الأربعة وبقي في رأسه قرنان». فيعبّر الفارياق الحلم بأن الفرس كناية عن المرأة وغياب الفرس «كناية عن فقدها».

وفي الحلم الثاني يرى صاحب المعبر أنه يجلس لكتابة خطبة فتناديه امرأته لمعاونتها في أمر يخص ملبسها، وعندما يعود إلى الورقة يجد الجملة التي كان بدأها تمت. فتناديه مرة أخرى فيذهب ويعود ليجد الفقرة مكتوبة، هكذا حتى اكتملت الخطبة. وملأ كتبا من تلك الخطب وارتحل بها إلى «بعض البلاد المشرقية» ونادى في الناس ليستمعوا إلى المعاني البديعة. وعندما صعد المنبر وجد الكتاب خاليًا ليس فيه سوى الحروف التي خطها. فنزل خجلا وانتبه من نومه. ويفسر الفارياق الحلم «كلامك الذي أعجب قومك لا يصلح في غير بلادك».

أما الحلم الثالث فيرى فيه صاحب المعبر نفسه وقد نصب لنفسه سلمًا عاليًا ليخطب في الناس. وما إن بدأ يعتلي درجات السلم ويقول عبارة حتى انفض عنه الناس لركاكة كلامه ولعَتَه ما يقول. ولكنه واصل الصعود فقال لنفسه «قد ألفت خطبتي وجمعت لها القوم . وها هم قد ولوا وبقيت الخطبة معي فما لي لا أتلوها جهرا في هذا الموضع الشريف المترفع عن نجاسات الأرض وقذرها. فإن لم يسمعوها هم يسمعها اللـه وملائكته». فيمر به رجل من الشعراء فيقول: «من أطلع هذا المجنون إلى رأس هذا السلم. وأين إخوته الذين يخاطبهم أم عساه يكلم الجن في الهواء إن في هذا لعجبا. ثم صاح به انزل يا رجل فلا تعرض نفسك للهزء والسخرية إذ ليس يسمعك من عباد اللـه أحد، فلم ينتبه له الخطيب لأنه كان شاخص البصر نحو السماء». أراد الشاعر أن ينزله فسقط الرجل والسلم وكتابه على رأس الشاعر «فتهشم كل منهما وتحطم»، وهو ما يفسره الفارياق «لا ينبغي للخطيب أن يكون ثرثارا».

ثم حلم أخيرًا أن أحدهم أهداه قنبيطا فتعشى منه ونام «فرأيت أنني دككت أسوار مدينة في الجو تشبه مدينة أريحا في حصانتها ومناعتها». ففسر الفارياق الحلم بشدة إطلاق صاحب المعبر للغازات من بطنه. (ص ٤٤٤ ـ ٤٥٣)

وهنا أعجبت السيدة ورها بتفسيره وطلبت منه أن يفسّر لها أحلامها. ترى في يدها قفلا مجلوا متعدد الثقوب وفي يد زوجها مفتاحًا ذا ثقب واحد صدئ. وفي حلم آخر ترى أنها كتبت على جبين زوجها عدد اثنين، وفي حلم ثالث «رؤي في المنام شيء مطاول. ثم ظهر لعين الرائي مستديرا ثم مطاولا ثم مستديرا وهلم جرا.» ولا يخفى على الفارياق المحمول الجنسي لهذه الأحلام فيأتي تفسيره لها ببيتين من الشعر يعززان هذا المعنى.

في هذه الفصول تفاعل مدهش بين الهزل والجد ومستويات من الدلالة مزدوجة الحركة، ظاهرها أضغاث أحلام وباطنها قول مركب يجعل من الترجمة ومن صاحب المطبعة ومن عمل الفارياق فيها هدفا لتعليق سياسي على مسعى المبشرين لنشر كتاباتهم. يظهر صاحب المعبر «الهالج» بمعنى الحالم، «هاجًا» بمعنى «كثير الأحلام بلا تحصيل». إنه عاجز خاسر في مسعاه، لا جمهور لخطابه ولا أثر لمسعاه. وهو أحمق معتوه وما يظنه فتحًا ليس إلا روائح كريهة يفسد به الهواء المحيط.

(تجدر الإشارة هنا إلى تقرير أرسله المبشرون إلى مركز جمعيتهم في بوسطون عام ١٨٣٤، جاء فيه أن ما بين ٥٠ و٧٠ متسولا يأتون إلى البعثة التبشيرية طلبا للصدقة وأن أعضاء البعثة يتناوبون على قراءة أجزاء من الإنجيل والتعليق عليه، وأن عدد الذين تحولوا إلى البروتستانتية منذ البعثات حتى تاريخه لا يتجاوزون سبعة أشخاص لا يشملون أسعد الشدياق ـ طيباوي، المصالح الأمريكية في علوان، ص ٣٦) وفي ضوء هذه المعلومات تتضح دلالة المشاهد الرمزية الهزلية لأحلام ذاهول بن غافول.

والفارياق الشاب الصغير المدفوع إلى المشاركة في هذا العمل لكسب رزقه، يجلس للتعبير فيغمس قلمه الطويل «في حبر كالزفت»، ولكن التجربة لا تمر عليه مر الكرام، فهو يعيد إنتاجها لاحقا بالهزء والسخرية، لأن ما خبره كان عبرة بالمعنيين، كان عجبا وكان عظة، فعبر من جانب إلى آخر وهو يكتب هذه التجربة من موقعه في الشاطئ المقابل بعد أن تأمل في الجانبين وتفكر في أطرافها ففهم واستدل واعتبر. ومن هنا يصبح المعنى الكنائي الأول للمعبر: مكان تفسير الأحلام الدال على الترجمة وعلى العمل مع

المبشرين هو أيضا معبر مجازي في حياة الفارياق ينقله من مرحلة من الوعي إلى مرحلة غيرها، ومن قناعات إلى قناعات مغايرة.

ولا يقتصر الشدياق وهو الكاتب الساخر الكبير الذي نعرف، على هذا القدر من الهزء بصاحب المعبر. يواصل في فصول لاحقة سخريته من الرجل، هنا يتحول الغصن الذي اشتبك بقرون المبشر في الحلم إلى شخصية شاب يشار إليه بالغصن يشغل زوجة صاحب المعبر ويتعلق به قلبها. نراه في مشهد هزلي بصحبة صاحب المعبر وزوجته والفارياق، في طريقهم إلى الشام. صاحب المعبر وزوجته على فرس والفارياق والغصن على بغل:

«أجفل بغل الغصن فمال عن ظهره وتعلقت رجله بحبل فتدلى رأسه يخبط على الأرض. فذهب ما عند السيدة (ورها زوجة صاحب المعبر) من قليل الصبر عنه. ولم يقدر أحد على رد البغل . فكنت ترى عينها في جهة وقلبها في جهة أخرى. وكبر منها ما كبر. وصغر ما صغر. وجف ما جف. واقشعر ما اقشعر. وازبأر ما ازبأر. وتنغص ما تنغص. وانتفض ما انتفض. وتنضنض ما تنضنض. وتلمظ ما تلمظ. وتلظلظ ما تلظلظ. وضجم ما ضجم. وشخم ما شخم. وغدت تتململ وتتلوى. وتتقلب وتتحوى. ودخل في رأسها أول مرة في عمرها مُنية أن تكون رجلا لتجيره. ثم هون اللـه الصعب ووقف البغل فاستوى عليه الغصن» (ص ٤٨٨، ٤٨٩).

وهنا يحيل الموقف إلى القرنين اللذين رآهما المبشر نابتين في رأسه في الحلم، مشتبكين بغصن، وإن لم يعد الراوي/ المؤلف للإشارة إليهما. ثم تصل الصورة الساخرة إلى ذروتها بتوظيف واقعة محاولة شلينز السير عاريا في شوارع فاليتا. ولا ندري إن كانت التفاصيل التي وردت في الساق على الساق حدثت فعلا أم أنها من صنع خيال الشدياق. ذهب الفارياق إلى المعبر فوجد الرئيس قد تعرى من ثيابه بالكلية وجعل يطوف في الدار على هذه الحالة ويحض الناس على الاقتداء به، ويحاول إقناع زوجته بالتعري مثله، ويقول «يا أيها الناس ما جعلت الثياب إلا لستر العورة. ولا عورة لمن كان طاهرا بريئا من الذنوب والمعاصي» (ص ٤٩٣).

ويعقب هذا الفصل المعنون «في الحض على التعري» فصل بعنوان «في بالوعة» يحكي فيه الراوي/ المؤلف واقعة المكيدة التي دبرها له المطران إثناسيوس التوتونجي ومزاحمته

على ترجمة كتاب (والكتاب هو الكتاب المقدس والواقعة مثبتة تاريخيًا). بعد أيام من زيارة المطران للجزيرة تثور في الجو رياح تأتي بروائح كريهة، وإذا بالمطران المزبور قد غاص في بالوعة فوهاء في تعريب ذلك الكتاب. ولما كان جاهلا تصليح الطبع زيادة على جهله باللغة، كان لا بد من تبليغ هذه الروائح الخبيثة منزل الفارياق. فإن مدير المطبعة كان من أصحابه فكلفه بأن يصحح غلط الطبع من دون تعرض لتصحيح الغلط في الترجمة وخِ عرف سبب قدوم المطران ومكايده. فصر بعض هبات كريهة من تلك الروائح وبعث بها إلى اللجنة المذكورة وأقام ينتظر الجواب (ص ٥٠١).

ثم الانتقال للهجاء المباشر في الفصل التالي:

«وهذا المطران إثناسيوس التوتونجي قد صار الآن مترجما معربا كاتبا منشئا وهو أضيق إستا من أن يفعل. ولم يبال إن جرّ عليه بتعريبه إست الكلبة وقد حسب مضايق الحرف كلها سواء. وتعنّى وتعمّل. ولهوج ولهوق. وطرمذ وطرطر. وتفيّش وتحرّش...» ويواصل الشدياق قائمته الطويلة من المفردات في وصف المطران حتى يصل إلى «أليس في الشرق من سيبويه فيصفع. أما في الغرب من ابن مالك فيقدع. ألا أخفش فيغار على هذه اللغة ويرض رأس هذه الوزغة. كيف يظن الإنسان أنه عالم ولم يتعلم. وأديب ولم يتأدب وفقيه ولم يتفقه. نعم إنه لا يرى جهله في مرآة كما يرى وجهه، ولكن أليست الكتب هي مرآة العقل. فمتى قرأ كتب العلماء ولم يفهمه عرف حد ما وصل إليه من العلم. غير أن المطران إثناسيوس التوتونجي مطران طرابلس والشام المقيم في جميع البلدان إلا فيها لم يطالع مؤلفات العلماء». يواصل الراوي المؤلف هجومه على المطران وصولا لاتهامه المباشر بفراره من مكان إلى مكان بسبب ملاحقة تهم الفساد له، (ص ٥١٣، ٥١٤).

هنا يتحول التهكم إلى هجاء مقذع بل وتجريس صريح، فالشدياق الذي حرص على استخدام أشكال التورية في فصول سابقة، يُعيِّن المطران إثناسيوس بالاسم والدرجة الوظيفية كأنه إعلان اتهام على رءوس الأشهاد. هنا لا يختلط الهزل بالجد ولا الضحك بالنقد المر، بل يتغذى الهجوم على سخط خالص منفلت يثأر لنفسه بالصوت الفضائحي الجهور.

(١٠)

حوار النصوص

تكثر في الساق على الساق الإشارات المباشرة والضمنية للسابقين من الكتاب وأساليبهم في الكتابة. وقد سبق أن توقفنا عند تعليق الراوي/ المؤلف على الحريري بالقول المباشر وبقراره محاكاة مقاماته. يذكر الراوي/ المؤلف هؤلاء الكتاب في سياقين متعارضين، إما لتأكيد اختلافه عنهم ورغبته رغم معرفته بكتاباتهم، في الكتابة بأسلوب مغاير، أو لتعزيز رأي أو مسار يسلكه في الكتابة. كأن يقول مثلا: «فأما إذا تعنت عليّ بكون عبارتي غير بليغة. أي غير متبلة بتوابل التجنيس والترصيع والاستعارات والكنايات. فأقول له إني لما تقيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلف لم يخطر ببالي التفتزاني والسكاكي والأمدي والواحدي والزمخشري والبستي وابن المعتز وابن النبيه وابن نباتة.» (ص ٨٢). أو قد يشير لكتاب آخرين لإعطاء مشروعية لممارسته الإبداعية وتعزيز هذه الممارسة. ففي معرض دفاعه عن أسلوبه الساخر وميله إلى المجون يشير إلى سويفت ورابليه وسترن: «هذا دين سويفت فقد ألّف مقالة طويلة في الإست. وكذا استرن (هكذا) فانه كان قسيسًا وألف في المجون. فأما جون كليلاند فألّف كتابا في أخبار فاجرة اسمها فَنِي . هل جاؤا فيه من الفحش والمجون بما فاق به ابن حجاج وابن أبي عتيق وابن صريع والدلاء ومؤلف كتاب ألف ليلة... وأول من نهج طريقة المجون فيما أظن كان ربلي الفرنساوي المشهور وهو أيضا من أهل الكنيسة» (ص ٥٨٤، ٥٨٥).

لا يقتصر الشدياق على الإشارة إلى كتّاب بعينهم، بل يدخل في مناظرة المواقف والأساليب عبر حوار ضمني مع نصوص سابقة عربية وأوربية.

نتوقف على سبيل المثال، عند حمار الفارياق، والدقيق أنهما حماران، حمار أول اشتراه

الفارياق مع زميل له وقد قررا العمل في التجارة في لبنان، ثم حمار ثان اقتناه في مصر، أَلِفه وأحبه وحزن لضياعه منه.

يرد ذكر الحمار الأول في الفصل السابع من الكتاب الأول «في حمار نهاق وسفر وإخفاق»، وهو حمار «لا يستطيع حمل جثته من الهُزال والضوى فضلا عن علاوته. ولم يكن قد بقي فيه شيء شديد سوى نهاقه وزعاقه. فالأول للاستعلاف. والثاني لمن ينخسه أو يلقي عليه الأكاف» (ص ١١٠).

يصف الراوي/ المؤلف هذا الحمار على النحو التالي:

«أما وصف الحمار على أسلوبنا معاشر العرب فإنه كان زبونًا بليدًا. حرونًا عنيدًا. تارزا قديدًا. لا يكاد يخطو إلا بالهراوة. وإذا رأى نقطة ماء على الأرض ظنها بحرًا ذا طُفاوة فأجفل منها إجفال النعام. ووَجل منها كما يُوجل من الحمام. وأما الطريقة الإفرنجية فإنه كان حمارًا ولد حمار وأمه أتان من جيل كلهم حمير. وكان لونه يضرب إلى السواد. ومسّ شعره كمس القتاد. مصلم الأذنين ولا نشاط. أعسم الرجلين بادي الإمعاط. أدرم أَفْوَه. أدلم أقره. يفركح في بسّه. ويرفس عند نخسه. ويكرف ويتمرغ. ويشغّ ويبدغ لا تحيك فيه العصا ولا يعمل فيه الزجر إذا عصى. ولا يتحرك إلا إذا أحسّ بالعَلَف وإن يكن زؤانا. ولا تظهر فيه الحيوانية إلا إذا رأى أتانا. فيريك ح (هكذا) سُموها واستنانًا. ونشاطًا وصَميانًا، حتى كثيرا ما كان يقلب حمله. ويفسد عدله. وفيه خلة أخرى وهي وإن كان دائم الإحداث على قلة إعمال ضرسه! مواصل الغَفْق في النجوة والخفض زيادة على نحسه. فإن منشأه كان في بلاد يكثر فيها الكرنب والفجل والسلجم. واللفت والقنبيط كبعض بلاد العجم. فلهذا اعتاد على إخراج هذه الرائحة من صغره. وزادت فيه بازدياد عمره فكان لا بد للماشي خلفه من سد أنفه والإكثار من أفّه . وفي كلا الوصفين فإن رفقة هذا البهيم لم تكن أقل أذى من السفر الأليم» (ص ١١١).

وفي رثاء حمار وهو الفصل السابع عشر من الكتاب الثاني، يظهر الحمار الثاني، في مرثية يكتبها الفارياق تعبيرًا عن تعلقه الشديد بهذا الحمار وفجيعته في فقده.

راح الحمار وخلى القيد في وتدِ	وما رأى أثره في الناس من أحد
فهل أنا راكب من بعده وتدًا	أو مجزئ قيده لو كان في مسد
أم كيف أدخل دارا كان لي سكنا	فيها وأنزل عندي مُنزل الولد

ويختلف هذا الحمار كل الاختلاف عن الحمار الأول، فهو حمار جميل الشكل ذكي حاذق يسلك طريقه ويشجي صاحبه بنهاقه:

مصنبع الرأس ممشوق القوائم لم   يحرن إذا سُمته خَسفًا ولم يجدِ
ألـيّـةَ أنــه بالطرق أعــرف من   مولاه إن لم يعقه القيد ذو العقد
يا ليت لي خصلة من ذيله أثرًا   أرنو إليها كما يُرنى إلى الخُرُدِ

ويعقب القصيدة حوار بين المؤلف والفارياق يبدأها المؤلف قائلا: «قلت له لقد ضاع شعرك في الحمار العادي كما ضاع الدرهم في المنادي (وكان الفرياق اكترى مناديًا للبحث عن حماره). فقال أما الدرهم فقد ضاع حقا وأما الحمار فلا. قلت كيف ذلك والدار منه بلقع. قال من عادتي أني إذا فقدت شيئا وذكرته في الشعر خيّل لي أني عُوّضت عنه . فإن لم أذكره بقيت متحسرا على فقده . قلت أو يقوم النثر مقام النظم قال ربما يقوم عند بعض الناس...» (ص ٣٥٤، ٣٥٥).

وفي وصف الحمارين يحاور الشدياق عددا من النصوص العربية والأجنبية، فهو أولا يستحضر حمارَ طيّاب وربما بغلة أبي دلامة.

يقال إن طياب وكان سقاء يحمل قِرَب الماء على حماره، مات بعد أسبوع من موت حماره. هو حمار مشهور في التراث العربي يضرب به المثل على الضعف والوهن. وصفه أبو الغلالة المخزومي بأكثر من عشرين مقطوعة. منها «يا سائلي عن حمار طيَّابِ/ ذاك حمار حليفُ أوصابِ»، وهو حمار هزيل «دق حتى به الرياح تطير»،

كان فيـما مضى يقوم بضعف   فهو اليوم واقـف لا يسيـر،
كيف يمشي وليس يعلف شيئا   وهو شيخ من الحمير كبير

وفي حماريّ الفارياق أصداء واضحة من حصان «يوريك» راعي كنيسة البلدة في رواية تريستام شاندي، وهو حصان كبير السن مقطع الأنفاس يصفه الراوي بأنه «حصان حمار مثير للشفقة كبير السن ضامر هزيل مقطع الأنفاس، لا يزيد ثمنه عن جنيه وخمسة عشر شلنات»، يمكن القول «اختصارا للوصف أنه أخ شقيق لروثينانته»(١٢)، وهذا الأخير كما نعرف، هو حصان «دون كيخوته» الذي يصاحبه في كل مغامراته ويقع عليه ما يقع على صاحبه من النكبات.

يترك الشدياق لقارئه أن يربط بين حماريه وأسلافهما في الأدب العربي والآداب

الأوربية دون إشارة مباشرة لمؤلفيها كأنها بهدوء وتمكن يقدم رسم حماريه ليحتلا مكانيهما مع حمار طياب وبغلة أبي دلامة وروثينانته وحصان يوريك. وهو إذ يفعل يعي تماما موقع نصه العربي وقدرته على احتلال مكانته بين هذه النصوص العربية والأوربية.

في الكلام عن التأثير والتأثر اختزال مخل للعلاقة بين السابق واللاحق من النصوص وأشكال الحوار بينها. ففي رأيي أن الكاتب الكبير يتأثر بمن يشبهه أكثر مما يشبه من يتأثر به. لقد تناول المستشرق الفرنسي «هنري بيريز» تأثر الشدياق برابليه (١٤٥٤ ـ ١٥٥٣)، كما أفرد الدارس محمد علون فصلا من فصول أطروحته عن الشدياق والغرب، للمؤثرات الأدبية الأوربية في كتابته، وتناول تأثير فولتير ورابليه وسترن وغيرهم من الكتاب الأوربيين على الشدياق. وعلى أهمية هذه الدراسة المقارنة التي تنشغل بتتبع المصادر والتأثيرات، أميل لأسلوب آخر يبدأ من السؤال لماذا وجد الشدياق في رابليه أو سرفانتس أو سترن ما يلهمه ويفي بحاجة لديه؟ هل مال إليهم وأحبهم لأنهم يشبهونه؟ ولماذا كانوا يشبهونه؟ هل كانوا ينتمون لذات السلالة؟ وهل تقتصر هذه السلالة على الأدب الساخر أم تلتف ضاربة بجذورها إلى مساحة أعمق تعود بنا إلى تأثيرات الكتابة العربية في لحظة أسبق من التاريخ على الرواية الأوربية في بداياتها (**دون كيخوته** على سبيل المثال، وروايات الشطار الإسبانية)، فيُقبل الشدياق على نصوص يحبها لإنجازها الفذ وأيضا لأنها تشبهه، أعني تشبه نصوصا عربية ألفها وتربى في كنفها؟ هذه أسئلة صعبة وتحتاج لدراسات قائمة بذاتها يتفرغ لها أكثر من باحث.

وأحيانا يغدو حديث التأثير والتأثر آلية استشراقية تُرجع الأدب العربي الحديث إلى الحملة الفرنسية التي ندين لها باليقظة. هذا هو الإطار الذي ينطلق منه بيريز في دراسته عن اليازجي والشدياق. «لقد ولدت مصر الحديثة»، في قول بيريز، بفضل الحضارة الأوربية وثقافتها (ص ٢٣٤)، «إلا أن النهضة الأدبية العربية، يواصل بيريز قائلا، ستنطلق لا من مصر بل من سوريا، لا على يد المسلمين العرب ولا الأتراك، بل على يد المسيحيين (لا يسميهم العرب) بل المتحدثين بالعربية (الآرابوفون)». وفي مقارنته بين اليازجي والشدياق يُرجع بيريز فشل اليازجي الذي اختار تقليد المقامات القديمة، لحياته في بلاده كما يُرجع تجديد الشدياق ونجاحه في إنجاز عمل أدبي كبير إلى إقامته في أوربا: «كانت سبع سنوات من الإقامة في فرنسا وإنجلترا كفيلة بجعل هذا المربي (يقصد الذي تخصص في تأليف كتب تعليمية) كاتبا بأفضل معاني الكلمة»

(ص ٢٥٠). فمصدر «التحرر العقلي» هو المؤلفون الأوربيون (ص ٢٥١). يذكر بيريز لامارتين وشاتوبريان وفولتير ورابليه. ويتوقف طويلا أمام هذا الأخير إذ يعتقد أن الشدياق لم يتأثر به فحسب بل إنه يرجّح أنه كتب **الساق على الساق** بعد أن قرأ **جارجانتويا وبنتاجرويل**. وهنا يصبح المصدر الأوحد للتجديد هو محاكاة الآخر والنسج على منواله، ويغدو كتاب الشدياق هامشًا مميزًا على المتن الكبير، متن الأدب الأوربي. لا يحتاج بيريز للتحقق من علاقة النص بموروثه، ولا استكشاف عناصر التفاعل بين هذا الموروث وجديد التجربة بما فيها تجربة الحياة في أوربا والتفاعل مع ثقافتها. ولا يسأل لماذا استوقف رابليه اهتمام الشدياق، وكان قارئًا نهمًا للكتب والصحف والمجلات، كثير التردد على المكتبات العامة، عاش في إنجلترا في سنوات صدرت فيها روايات لشارل ديكنز وشارلوت وإميلي برُنتي ومسز جاسكل وبنجامين دزرائلي وغيرهم.

وفي رأيي أن الشدياق أقبل على رابليه، إذ وجد فيه ناقدًا ساخرًا مثله يتقن أشكال الفكاهة والتهكم والسخرية، ينتقد الإكليروس ويوغل في المجون. وربما أقبل عليه أكثر لما بينهما من ولع باللغة: الثراء المدهش للمفردات والقدرة على نحت كلمات جديدة وغريبة، وإضافة قوائم طويلة بمفردات ومعانيها. (ولعل إدراج رابليه لهذه القوائم في روايته **جارجانتويا وبانتجرويل** جرّأ الشدياق على القيام بذلك، وكان قادرًا عليه راغبًا فيه وربما أيضا يفي بحاجته في نشر بعض معارفه اللغوية التي سجلها في مخطوطات لم يتمكن من نشرها، (هناك مخطوطة مبكرة من **الجاسوس على القاموس** يرجح أن تاريخ كتابتها يرجع إلى حوالي عام ١٨٥٠، انظر/ ي آربري). ثم إن رابليه يستخدم التورية والاستطراد واللعب بالكلمات، وخلط الجد بالهزل، وهي كلها عناصر يميل الشدياق لها، لا لأنها قريبة من تكوينه ومزاجه فحسب بل لأنها مألوفة لديه متوفرة في التراث العربي.

وفي رأيي أن الكاتب الكبير يتأثر بمن يشبهه أكثر مما يشبه من يتأثر به، وأرجّح أن الشدياق وجد لدى لورانس سترن (١٧١٣ ـ ١٧٦٨) ما يشبهه فأقبل عليه ثم وجد لديه ما يفي ببعض حاجاته. في رواية لورانس سترن عناصر شكلية جرّأته على تجربته الفريدة. كتب سترن روايته **حياة وآراء تريسترام شاندي** في مطلع النصف الثاني من القرن الثامن عشر وسلك فيها على غير كتاب زمانه طريقا مغايرا للكتابة الواقعية القائمة على الحبكة والتسلسل، فقوض أركان هذه الكتابة باعتماد التداعي والاستطراد مبدأ أساسًا لنصه[٣١].

تشترك الساق على الساق مع رواية تريسترام شاندي في العديد من الملامح. ودعواي أن الشدياق وجد في رواية سترن فضلا عن المتعة التي يجدها كاتب ساخر في قراءة نص فريد من نصوص الكتابة الساخرة، اقتراحات ومفاتيح تتيح له حيّزًا أوسع للحركة والتجديد اللذين كان يسعى إليهما، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن نص سترن الذي يشكل امتدادا لتقاليد الكتابة لدى سرفانتيس المدين بدوره لرواية الشطار القريبة من المقامة وتقاليد الكتابة القصصية العربية، كان أكثر قربا للشدياق من غيره من كتاب الرواية الواقعية في القرنين الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر. ولكن هذا حديث طويل لا مجال للخوض في تفاصيله هنا والتحقق من حلقات سلالته، وهو حديث يستوجب دراسات مقارنة أدعو الباحثين المتخصصين للخوض في تفاصيلها والتنقيب في جوانبها اللغوية والأسلوبية.

حياة وآراء ترسترام شاندي رواية صدرت في تسعة أجزاء تباعا من عام (١٧٥٩ ـ ١٧٦٧)، وهي رواية ساخرة تتبع كما يشير عنوانها حياة وآراء ترستام شاندي الذي تبدأ الرواية بلحظة تكوِّن نطفته، ولا يولد إلا في الجزء الرابع من الرواية. رواية ساخرة تكسر تقاليد الكتابة الروائية والتتابع الزمني بالتداعي الحر، وهي الرواية الأولى التي تجعل من الكتابة موضوعًا لكتابة الرواية.

ويمكن إجمال عناصر التشابه بين ترسترام شاندي والساق على الساق في النقاط التالية:

أولاهما: انتماء النصين الواضح لموروث الكتابة الساخرة واللاذعة، والماجنة أحيانًا. واستخدام الاستطراد والتداعي كمبدأين أساسيين للسرد في كتابة تجري مجرى الحديث بين متحدث ومستمع له حضوره واعتباره. فالراوي في تريسترام شاندي محدِّث يتوجه إلى القارئ بالكلام، وهو قارئ متبدل يكون حينا رجلا يتوجه إليه الراوي بيا«سيدي» أو امرأة يخاطبها بيا «سيدتي»، أو «عزيزتي جيني»، وفي حين ثالث مجموع لا يعينه سوى فعل قراءة النص. يدخل الراوي في حوار مع قرائه، يناقشهم ويوجههم ويعتب عليهم أو يقرّعهم. وفيها كما في الساق على الساق ملاعبة للقارئ. يدرج سترن في روايته صفحة بيضاء، أو سوداء أو يقفز عن فصل أو يغير ترقيم الصفحات بدعوى أن هناك فصلًا ضائعًا. ويتصدر في النصين بطل منحوس تتعدد الإشارات لسوء طالعه. وفي الحالتين نجد الكتابة موضوعا للكتابة فتريسترام شاندي كالساق على الساق رواية شارحة

تأخذنا إلى مطبخ الكتابة، نتابع شيئا من تفاصيل إنشائها. والراوي في الحالتين منشغل بسبل الإدراك والمعرفة ومغرم بقوائم المترادفات.

كان الموروث الأدبي الذي لجأ إليه الشدياق هو موروث الكتابة الساخرة التي تضرب عرض الحائط بالواقعية ونمطها الصارم القائم على القصة الواحدة وتسلسلها الزمني وبنيتها العضوية. ولا بد أن هذا التمرد على مستوى الشكل له علاقة بحياة الشدياق التي كان يصعب تصنيفها ضمن طبقة وسطى أو نبلاء... إلخ. ولكن هذا موضوع يحتاج إلى دراسة أوفى على أية حال.

(١١)

غواية اللغة

«من شاء أن يؤلف في اللغة بعد الشدياق فليستح»

مارون عبود

تقتضي الإحاطة بالإنجاز اللغوي للشدياق وآرائه في هذا المجال العديد من الدراسات المتخصصة في فقه اللغة وفروعه. كما تتطلب الإحاطة بلغة الشدياق في **الساق على الساق** ما لا تملكه كاتبة هذه السطور من العلم ولا التدريب في حقل الدراسات اللغوية والمعجمية. ومع ذلك فقد أردت أن أضمِّن دراستي هذا الجزء المبتسر عن علاقة الشدياق باللغة العربية عموما، وتعامله معها في **الساق على الساق** لأن أي تناول لهذا النص يبقى ناقصًا بشكل مخلّ ومعيب دون التطرق إلى هذا الجانب. ومن هنا سوف أعتبر هذا الجزء من الدراسة مجرد ملحوظات سريعة تفتح الباب على دراسات أكثر تخصّصًا وتمكّنًا. وسوف أجمل ما لدي في النقاط التالية:

أولها هو ولع الشدياق باللغة وقد تبدو هذه العبارة من نافلة القول فالأديب مأخوذ بطبيعة الحال باللغة، ونصه الإبداعي هو في نهاية المطاف، إنشاء لغوي، إلا أن ما أقصده هنا هو الإشارة لولع استثنائي بالكلام، وبمفردات اللغة والكامن فيها من الإمكانيات. وقد عبّر الشدياق بشكل مباشر وغير مباشر عن هذا الولع، في كتبه اللغوية وفي مقالاته الصحفية وفي كتابي الرحلة وفي **الساق على الساق**، حيث يعلن الراوي المؤلف أن اللغة والنساء هما موضوعا كتابه. والفارياق مثل الشدياق مولع باللغة. يقول الراوي المؤلف: «كان للفارياق ارتياح غريزي من صغره لقراءة الكلام الفصيح وإمعان النظر فيه ولالتقاط الألفاظ الغريبة التي كان يجدها في الكتب» (ص ٩١). ويلازم هذا الاهتمام

الفارياق في مختلف مراحل عمره التي يتتبعها الكتاب، وتتبدى في أشكال مختلفة قد يكون أكثرها طرافة المحاورات اللغوية بين الفارياق والفارياقيّة.

أما الراوي/ المؤلف فيسلم طواعية لغواية اللغة، يقترب من مفردة فتأخذه كالممسوس إلى عشرات الألفاظ المترادفة، فيما يبدو أنه استعراض للقدرات (وهو جزئيًا كذلك)، إلا أنه في جوهره افتتان لا راد له. باختصار، الراوي/ المؤلف هنا يبدو مجذوبا لا يملك ولا يبغي فكاكًا من سحر الكلمات، تأسره ويهيم بها. وعلى سبيل أمثلة سريعة من مئات الأمثلة المتوفرة في النص: في وصف الطنبور والفرق بينه وبين الأرغن يقول: «فإن الطنبور بالنسبة إلى الأرغن كالغصن من الشجرة والفخذ من الجسم. إذ لا يسمع منه إلا الطنطنة وفي الأرغن كنكنة ودندنة وخنخنة ودمدمة وصلصلة ودربلة وجلجلة وقلقلة وزقزقة ووقوقة وبقبقة وفقفقة وطقطقة ودقدقة وقعقعة وفرقعة وشخشخة وخشخشة وجرجرة وغرغرة وخرخرة وقرقرة وبربرة وطبطبة ودبدبة وكهكهة وقهقهة وبعبعة وزمزمة وهمهمة وحمحمة....» وليست هذه سوى نصف قائمة المترادفات.

وهناك ما لاحصر له من الأمثلة الأخرى في الساق على الساق أوردنا بعضها في الفصول السابقة.

أما ثانيها فهو الإحساس بالتهديد:

في مقدمته **للسان العرب** يقول ابن منظور: «لم أقصد سوى حفظ أصول اللغة وذلك لما رأيته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان، حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحنا مردودا، وصار النطق بالعربية من المعيب معدودا. ونافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية، فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون، وسميته لسان العرب» (ص ٨).

ويعلق عبد الفتاح كيليطو في محاضرة ألقاها في جامعة القاهرة ونشرت لاحقا في مجلة **أخبار الأدب** القاهرية على خوف ابن منظور على سلامة اللغة قائلًا: «إن ابن منظور أراد إنقاذ أهل لغة الجنة من الطوفان. إلا أنه يشعر بأنه وحيد وذلك لأن أحدا لا يهتم بعمله هذا: لقد قمت بهذا العمل كما صنع نوح سفينته، تحت سخرية قومه، وككل نبي فإنه

يتعرض للشك ويصير هدفا للسخرية. ويجب إذن أن يعوم ضد التيار. يكاد الطوفان أن يغمر كل شيء، إلا أن اللغة العربية ستنجو، تتخذ من القاموس ملاذا لها كالسفينة.

لم يحدث الطوفان، إلا أن قلق ابن منظور سيبقى عند لاحقيه «وسيظهر في كل حدته في القرنين التاسع عشر والعشرين، عندما سيكون العرب في مواجهة أوربا الغازية» «القص والنموذج النبوي».

وعلاقة الشدياق باللغة علاقة مركبة، فهناك ولعه الخاص بها، ولع ممتد رافقه منذ طفولته المبكرة إلى شيخوخته، وهناك أيضا هذا الإحساس بالتهديد، وهناك ثالثا تجربته الواسعة في البلدان الأوربية وعمله في مجال الترجمة الذي طرح عليه تحديات التعريب وقدرات اللغة العربية على استيعاب مستجدات الحضارة الأوربية. ورابعا هناك تجربته المُرة في ترجمة الكتاب المقدس وكأنه يستد من القيود التي فرضها عليه صمويل لي أثناء إشرافه عليه، يستد مرتين، مرة بإثبات قدراته اللغوية الفذة، وثانية بترك العنان لنفسه يتوغل بلا رادع في شجون اللغة.

في مقدمته **للجاسوس على القاموس**، يكتب الشدياق ردا على من «يزعمون أن اللغة العربية لا تصلح في هذا الزمن فلا بد من الاستعانة بكلام الأجانب»:

«كلا وربك ما بَرُّوا ولا صدقوا، وما دروا أنهم بالذي غالب نفسه لحقوا، لأنهم ما قالوا ذلك إلا لحرمانهم منها، وقصورهم عنها، فمن ثم مست الحاجة إلى زيادة تفصيل لمفردات لغتنا ومركباتها، وتبين لأصولها من متفرعاتها، وإفراز لأفعالها من مشتقاتها...» (ص ٣).

ويبدأ الشدياق مقدمته القصيرة **لـلسان العرب**، بعد عبارات الحمد والصلاة على النبي، بالإشارة إلى ما تتميز به اللغة العربية على غيرها من اللغات.

«وذلك لغزارة موادها، واطراد اشتقاقها، وسرارة جوادّها، واتحاد انتساقها، ومن جملته تعدد المترادف، الذي هو للبليغ خير رافد ورادف، وما يأتي على رويّ واحد في القصائد مما يكسب النظم من التحسين وجوها، لا تجد لها في غيرها من لغات العجم شبيها». ومن مزاياها «أن يكون المعنى المفرد وغير المفرد موضوعًا بإزائه لفظ مفرد في الوضع، أما من حيث كونها تُركب جملا، وتكسى من منوال البلاغة حللا فنسبة تلك اللغات إلى العربية كنسبة العريان إلى الكاسي وحسبك أنه ليس في تلك اللغات من

أنواع البديع إلا التشبيه والمجاز، وما سوى ذلك يحسب من قبيل الإعجاز». والمثير للحيرة والعجب أن هذه اللغة الأفضل والأغنى والأشرف في رأي الشدياق «لغة قوم أميين لم يكن لهم فلسفة اليونانيين ولا صنائع أهل الصين (**لسان العرب**، الجزء الأول: ٥، ٦).

ويرى الشدياق أنه لا مهرب من دخول ألفاظ من لغات أخرى إلى العربية إذ إن «كل لغة من اللغات لا بد من أن يكون فيها دخيل فاللغة هي بمنزلة المتكلمين بها فلا يمكن لأمة أن تعيش وحدها من دون أن تختلط بأمة أخرى». إلا أن ذلك يجب أن يبقى محكوما بالضرورة ومحصورا في أضيق الحدود، أي في حدود ما يستحيل إيجاد مقابل عربي له. و«هذا الدخيل إنما يغض عنه إذا لم يوجد في أصل اللغة ما يرادفه وإن لم يمكن صوغ مثله فأما مع وجود هذا الإمكان فالإغضاء عنه مبخس لحق اللغة» (**كنز الرغائب في منتخبات الجوائب**، ج ٥، ص ٢٠٤، نقلًا عن عماد الصلح، ص ١٤٨). ويرى الشدياق في استحداث ألفاظ جديدة عبر الاشتقاق أو النحت أمرًا محمودًا، أما استخدام الكلمات الأجنبية بغير داع فمذموم وهو يكتب في **الجوائب**: «وهنا تحوجني الغيرة على العربية إلى أن أقول إن العرب المستعربين قد بخسوا اللغة حقها فإنهم عدلوا عنها إلى اللغات العجمية من دون سبب موجب. فإن من يستعير ثوبا من آخر وهو مستغن عنه يحكم عليه بالزيغ والبطر» **كنز الرغائب**، الجزء الأول، ص ٢٠٢).

ويهيب الشدياق بمحرري **روضة المدارس** أن يجتهدوا في نحت «ألفاظ تغنينا عن عذاب الألفاظ العجمية، فإن مصر مولد العلوم العربية ومصدرها وكلام مشايخها متبع في جميع الأمصار فإذا قرروا طريقة لصوغ الألفاظ المنحوتة اقتدى بهم جميع الكتاب والمؤلفين.» (**كنز الرغائب**، الجزء الأول، ص ٢٠٥).

ولغة الشدياق في **الساق على الساق** لغة فريدة، فهو وإن كان يلجأ إلى السجع وعناصر من البديع إلا أنه يختلف بشكل واضح عن الأساليب الإنشائية الشائعة في زمانه والتي يسخر منها في أكثر من موقع من كتابه سواء بالنقد المباشر أو بالمحاكاة الساخرة (انظر/ ي على سبيل المثال الرسالة التي أرسلها الفارياق في مقتبل حياته مؤملا في الحصول على وظيفة). وتسهل على الشدياق حرية الحركة بسبب معارفه اللغوية الواسعة، فهو يكتب أحيانا نثرًا سلسًا واضحًا أقرب للنثر الصحفي المعاصر، وفي أحيان أخرى يكتب نثرا فنيا يحمل أصداء الكتابات القديمة. يحيي كلمات قديمة يوظفها في نصه، وينحت

كلمات جديدة، ويستخدم كافة أنواع البيان (التجنيس والمطابقة والتورية والإطناب... إلخ) ويستخدم العامية إذا عنّ له استخدامها في موقع يرى لها ضرورة فيه. وللشدياق دور مؤسس في تشكيل النثر العربي الحديث. وفي معرض المقارنة بينه وبين رفاعة في التأسيس لهذا النثر، يقول محمد عبد الغني حسن إنه بفضل **الجوائب** «كان أثر الشدياق في تطور النثر الحديث أوسع مدى، وأكثر انطلاقا» (ص ٧٤). ويضيف «وكتابه **الساق على الساق** معجم حي لكثير من الألفاظ الغريبة التي أخرجها من المعجم اللغوي الميت إلى الاستعمال في الحكاية والمقامة وسرد التاريخ ووصف رحلاته وأسفاره. وتقع في هذا الكتاب على غرائب من الألفاظ لمسميات في أحوال وأوصاف مختلفة» (ص ١٣٥).

يرتبط أي كاتب كبير بعلاقة خاصة باللغة، وإن تعددت أشكال هذه العلاقة وتفاصيلها، ولكن الملاحظ في حالة الشدياق فضلا عن كل ما سبق من ملحوظات، إحاطة مدهشة ونادرة بمفردات اللغة العربية قد لا تتوفر إلا لأصحاب المعاجم والمتخصصين في فقه اللغة وقد كان منهم، وإن تميز عليهم بملكة الكتابة الإبداعية. وفي معرض إشارته للإتقان الفني للشدياق يكتب جورجي زيدان:

«إذا نظم أو نثر إنما يفعل ذلك عن سعة وارتياح كأنه وعى ألفاظ اللغة في صدره وأخذ عليها عهدا أن تأتيه صاغرة حال ما يحتاج إليها فإذا خطر له معنى سبكه في قالب من اللفظ لائق به بغير أن يتكلف في ذلك مشقة أو ترددا. فترى كتاباته طلية طبيعية ليس فيها شيء من التكلف أو التقعر على كونها بليغة فصيحة، والسبب في ذلك حدة ذهنه وقوة ذاكرته وسعة اطلاعه وكثرة محفوظه مع حرية قلمه». (**مشاهير الشرق** ص ١١٠)

وفي تقديري أن الشدياق منح اللغة في نصه البطولة المطلقة وترك لها الانتقال السلس والمدهش بين القديم والجديد، والغريب والأليف، والجد والهزل والتهذيب وحوشية تهتك المحرمات، ثم تمضي ببساطة إلى كلام راشد ورزين لتعود تفاجئ القارئ بإيماءة فاحشة أو تعبير صادم.

ولم يكن اهتمام الشدياق باللغة تعبيرا عن ميل شخصي فحسب (ولعه الفردي الخاص باللغة) بل كان تجسيدا للحظة تاريخية تصدّر فيها الاهتمام باللغة العربية وموروثها الأدبي نتيجة لسببين متناقضين، أولها نشأة الاتجاهات المناهضة للهيمنة العثمانية ومنها

القومية العربية وما ترتب عليها من مسعى لتأكيد الهوية العربية، وثانيهما التشبث باللغة في مواجهة الغزو الأوربي. ومن هنا ويلاحظ شجن، أنه عندما بدت اللحظة ناضجة لظهور دانتي أو سرفانتس، يخلد لغة محكية ما بعمل أدبي عظيم. لم يحدث شيء من ذلك . بل حدث عكسه تماما، إذ بدأ العرب يعملون على إحياء لغتهم وما تحتويه من كنوز». (نقلًا عن جونفور مجسيل، ص ٢٣).

ولما كنا في مجال دراسة نقدية أدبية نكتفي بتلك الملحوظات السريعة ونترك للمتخصصين في علوم اللغة الدراسة التفصيلية للشدياق اللغوي الذي بلغ في رأي البعض «مبلغ الأئمة العظام كالخليل وسيبويه وابن فارس والثعالبي والعسكري» (شلق، النثر العربي، نقلًا عن المطوي، ص ٥٧٥).

(١٢)

الشدياق والمؤسسة النقدية (١)

(شيخو وزيدان وآخرون)

نلاحظ أن أول إشارة للشدياق في كتاب **تاريخ الآداب العربية** (١٩٠٨ ـ ١٩١٠) للأب لويس شيخو ترد في سياق حديثه عن طنوس الشدياق (شقيق فارس) وهو صاحب كتاب **أخبار الأعيان في تاريخ لبنان**. يكتب شيخو عن طنوس: «وله شعر لم يطبع وكان شديد التمسك بالدين مستقيم السيرة ومحبا للصدق. وهو أخو فارس الشدياق **ولكنه لم يتبعه في ضلاله**». (التشديد من عندي). ثم يفرد شيخو حيزا صغيرا لترجمة فارس الشدياق ترد فيها الإشارة إلى اعتناقه الإسلام على النحو التالي: «وفي مدة إقامته في تونس سول إليه أعيانها بأن يعتنق الدين الإسلامي فجحد البروتستانتية طمعًا بالمناصب كما جحد الكثلكة طمعًا بالمال». أما عن وفاته فيكتب شيخو: «توفي في الأستانة سنة ١٨٨٧، ثم نقلت رفاته إلى لبنان كما أوصى قبل موته فرثاه شعراء زمانه. وقد هجاه بعض مواطنيه بهذا التاريخ:

يا من رحلت إلى الجحيم مسوكرًا	لم يبق بعدك للسفاهة باقِ
ناداك إبليس الرجيم مؤرخا	هنئت بأحمدَ فارس الشدياق

ويأتي هذا الاقتباس رغم دعوى شيخو بأن الشدياق طلب كاهنا قبل وفاته ليعترف له، وأنه مات على دين آبائه. ولا يقتبس شيخو أية أبيات من القصائد التي قيلت في رثاء الشدياق وهي عديدة؛ كما نلاحظ أن شيخو لا يورد من كتابات الشدياق إلا اقتباسات من قصيدتين، إحداهما عن الحرب السبعينية بين فرنسا وألمانيا، والثانية عن مطاردة

الألمان لنابليون. ولا يرد ذكر الساق على الساق إلا بعبارات مقتضبة نصها أنه صنَّف «كتابه الفارياق الذي لم يرع فيه جانب الأدب».

أما جورجي زيدان فقد أفرد للشدياق في كتابه **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر** ثلاث عشرة صفحة ترجم فيها لحياته وأشاد بإنجازه اللغوي والأدبي ودوره المؤسس في الصحافة العربية. وربما تشي القراءة السريعة لما كتبه جورجي زيدان بإعجاب خالص للرجل وقدراته، فالشدياق في قول زيدان:

«امتاز بإتقان فني النظم والنثر والإجادة في كليهما، فتراه إذا نظم أو نثر إنما يفعل ذلك عن سعة وارتياح كأنه وعى ألفاظ اللغة في صدره وأخذ عليها عهدا أن تأتيه صاغرة متى احتاج إليها فإذا خطر له معنى سبكه في قالب من اللفظ لائق به بغير أن يتكلف في ذلك مشقة أو ترددًا. فترى كتابته طلية طبيعية وليس فيها شيء من التكلف أو التقعر على كونها بليغة فصيحة والسبب في ذلك حدة ذهنه وقوة ذاكرته وسعة اطلاعه وكثرة محفوظه. وكان يطلق لقلمه العنان غير محاذر، وأظنه السبب فيما تراه ببعض مؤلفاته من المجون التي تنفر منه طباعنا وتمجه أذواقنا. على أن المجون إذا لم يتجاوز حدّه كان إحماضا أو هو بمثابة الملح للطعام وذلك كثير في كتابات المترجم (يعني الشدياق) مما يرغب المطالع في المطالعة فلا يمل منها وإن طالت (ص ١١٠).

إلا أنه مما يستوقف أن جورجي زيدان يكتفي بثلاثة اقتباسات مما أورده الشدياق في كتبه، أولها نص القسم الذي تعيّن عليه أن يقسمه قبل حصوله على الجنسية البريطانية (وهو إجراء روتيني يقوم به أي شخص يطلب هذه الجنسية، وكان الشدياق نفسه قد أورده في **كشف المخبا** في سياق كيفية حصوله على الجنسية). وهذا هو النص:

«أنا فلان أعد وأقسم بأني أكون أمينا ومخلصا في الطاعة لجلالة الملكة فكتوريا وأحامي عنها بغاية جهدي وطاقتي ضد جميع من يتحالف عليها أو يهم بسوء عليها سواء كان على شخصها أو تاجها أو شرفها، وأبذل غاية جهدي أن أكشف لجلالتها ولورثتها ولمن يخالفها جميع الخيانات والخائنين والمتفاوين عليها أو عليهم وأعد بأمانة أن أبذل غاية استطاعتي في أن أحفظ وأسند وأجير خلافة التاج المعبر عنه في الأحكام كذا»... إلخ.

(ولا يخفى على القارئ اسقبال القارئ العربي والمصري تحديدا بها أن كتاب زيدان نشر في مصر، لهذا القسم في فترة احتدم فيها الصراع مع الإنجليز). ويعقب اقتباس هذا

القسم فقرة يتحدث فيها زيدان عن دعوة الشدياق إلى تونس بعد أن كتب قصيدة في مدح أحمد باشا باي تونس، وهنا يرد الاقتباس الثاني وهو قول الشدياق: «العمري ما كنت أحسب أن الدهر ترك للشعر سوقا ينفق فيها ولكن إذا أراد اللـه بعبد خيرا لم يعقه عنه الشعر ولا غيره». ثم يأتي الاقتباس الثالث وهو اقتباس طويل من قصيدة للشدياق في مدح السلطان عبد المجيد أثناء الحرب بينه وبين روسيا. وفي هذا السياق، سياق دعوة تونس ومدح السلطان، يشير جورجي زيدان إلى إسلام الشدياق، ويشير إلى انتقاله إلى الأستانة للعمل بها مكافأة على مواقفه.

وأظن أن المعنى المضمر الذي يمكن قراءته بين السطور، (أو المسكوت عنه بالتعبير النقدي الأحدث) ينقل للقارئ رسالة ضمنية تجعل من الشدياق مجرد مرتزق وإن عظمت موهبته. وهو موقف يعلنه أنيس المقدسي بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن، في كتابه **الفنون الأدبية وأعلامها** حين يقول مشيرا للشدياق: «فلأجل المصلحة يترك المارونية ويعتنق المذهب الإنجيلي، ثم لأجل المصلحة يترك المذهب الإنجيلي ويعتنق الإسلام» (أنيس المقدسي ص ١٤٤). وعبارة المقدسي إعادة مع تغيير طفيف في الصياغة لما قاله الأب شيخو عن الشدياق. ثم هناك التهمة الثانية أيضا، فبعد أن أثنى أنيس المقدسي على فارياقه مؤكدا أنه لا ينكر أن الشدياق حاول شيئا جديدا في كتابه فدون لنا حياته وحياة عصره، يضيف: «ولكن هذا الجديد لا نصيب فيه من الروعة الأدبية الفنية إلا القليل. قد ترى في بعض تهكّمه وانتقاداته ما يستهويك من فن ودقة ملاحظة وطلاقة في الحديث ولكنك لا تتمالك عن الاشمئزاز من إسفافه في الكثير من فصوله، حتى لقد تقف مذهولا أمام هذه الظاهرة الأدبية التي ينحط فيها الكلام إلى درجة المجون الرخيص» (المقدسي ص ١٥٢).

يرى المقدسي في **الساق على الساق** سيرة ذاتية تشوبها كثرة الاستطرادات. فالشدياق في رأيه، يحشو كتابه بالغث والسمين، وقد «يجنح به القلم فلا يتورع عن استخدام فاحش الكلام وذكر ما يعاب ذكره فيخرج عن دائرة الاحتشام»؛ ووصفه للمرأة «لا يرفع من شأن المرأة» إذ لا نرى منه إلا «ما يدل على انحطاط في أخلاقهن». ورغم أنه كتب في مقالاته داعيا إلى تعليم المرأة والارتقاء بوضعها الثقافي والاجتماعي فإنه «في كتابه **الساق على الساق** قلما يتحدث عن المرأة غير حديث العلاقة الجنسية بينها وبين الرجل وذكر ما لا يليق من الألفاظ والأوصاف والمشاهد» (مقدسي ص ١٤٩ ـ ١٥١).

وفي ظني أنه يصعب إرجاع الموقف من الشدياق من كتاب نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين إلى عامل واحد. فقد تداخلت فيه العناصر الطائفية والدينية والسياسية، المضمر منها والمعلن. وكان الشدياق تحديدا في الساق على الساق، إذ يستهزئ بالسائد ويتمرد عليه فيثير غضب العديد من المؤسسات والأفراد. وبعد سنوات قليلة من نشر الساق على الساق سيقدم الشياق على خطوتين تزيدان الموقف تعقيدا، أولاهما عام ١٨٥٧، حين أشهر إسلامه في تونس (ومن المفارقات أن ظهور ترجمته للكتاب المقدس سوف يتزامن مع إشهار إسلامه)، أما الخطوة الثانية فهي قراره عام ١٨٥٩، بالانتقال إلى الآستانة وهو انتقال سيأخذه في طريق مفارقة، يجمعه بأنصار الجامعة الإسلامية ويبعده عن أنصار القومية العربية التي كان معظم دعاتها من المثقفين الشوام المسيحيين (سواء كانوا يعيشون في لبنان أم مصر).

(١٣)

الشدياق والمؤسسة النقدية (٢)

(لويس عوض)

أفرد هذا الفصل لتناول نقد لويس عوض للشدياق، وهو نقد دال يكشف عن جذور موقف المؤسسة النقدية من الشدياق ومجمل الأعراض الناتجة عنه. في كتابه **تاريخ الفكر المصري الحديث** ينطلق لويس عوض من فكرة أساس مفادها «أن الحملة الفرنسية وما تلاها من علاقات مباشرة مع أوربا أخرجتنا من «ظلام العصور الوسطى» ومهدت الطريق للبدء في إنشاء الدولة الحديثة، وأن هزيمة الخامس من يونية عام ١٩٦٧، لم تحدث إلا لأننا لم نستكمل مقومات الدولة الحديثة أي لم نمض إلى آخر الشوط في صياغة أنفسنا وتاريخنا على غرار النموذج الأوربي». الحضارة الأوربية في منطق لويس عوض هي المخرج والخلاص، وهو منطق ينتظم كل فصول الكتاب ويفسر الكثير من الغريب الذي جاء فيه بدءا باقتباسات تبرز انبهار ابن البلد بالإنجازات المادية للغازي، وضآلته إزاءها ووعيه بهذه الضآلة، وانتهاء بالدفاع عن المعلم يعقوب الذي انحاز للجيش الفرنسي، وقاد فيلقا من الأهالي يعمل تحت إمرة هذا الجيش ثم رحل في نهاية المطاف مع رجاله عند جلائهم عن مصر، ومرورا باعتبار لحاق بعض النساء المصريات بالجنود الفرنسيين وأعضاء الحملة «ثورة نساء» (ويحتاج هذا الجزء تحديدا من كتاب لويس عوض إلى تحليل مفصل للخطاب لا مجال الآن للخوض فيه).

يضمِّن لويس عوض الجزء الثاني من كتابه عن تاريخ الفكر المصري الحديث، بابا من ثلاثة فصول عن الشدياق، ليكون ثالث ثلاثة يتناولهم بقدر من الاستفاضة، وهم الجبرتي والطهطاوي ثم الشدياق. وإضافة الشدياق تفكك دعوى الكتاب، إذ تربك

مسعاه لفصل الفكر المصري عن السياق العربي الإسلامي الذي كان جزءا لا يتجزأ منه في القرن التاسع عشر. ولأنه يصعب إسقاط الدور الإصلاحي الذي لعبه الشدياق في كل القضايا الأساسية المطروحة في الساحة آنذاك، ولأنه حتى بشهادة لويس عوض نفسه يمكن القول إن الطهطاوي والشدياق كانا أكبر مؤثرين في توجيه الفكر العربي بين عهد محمد علي وعهد إسماعيل. لم يكن هناك مناص من تعرض لويس عوض للشدياق والحديث ببعض التفصيل عنه، فكيف جرى هذا الحديث؟

أغفل لويس عوض إنجاز الشدياق في مجال فقه اللغة والمعاجم والإنشاء اللغوي ودوره الفاصل في إنشاء نثر عربي حديث لا ينقطع عن الموروث بل يواصله بتطويره وتحديثه إيفاءه بالجديد من الحاجات. لا يشير لويس عوض ولا بشكل عابر لإسهامات الشدياق اللغوية ولا لدوره الريادي في كتابة المقال الصحفي الذي يُجمع الباحثون أنه منشئه الأول. ويصعب بطبيعة الحال أن نبرر للويس عوض موقفه بالقول أنه ربما لم يتعرف على هذا الجانب من الشدياق، لأن المرجع الأول الذي يأخذ عنه معلوماته عن حياة الشدياق وهو ما يذكره في الهامش الأول من الصفحة الأولى التي يخصصها للشدياق، هو كتاب الدكتور محمد أحمد خلف الله **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية**، وهو كتاب يركز في المقام الأول على الإنجازات اللغوية للشدياق. فاللغة وموروثها الأدبي في منطق لويس عوض لا موقع لهما في سياق الحديث عن النهضة؟

ما إن ينتهي لويس عوض من نبذة عن حياة الشدياق حتى يفاجئ القارئ بأمرين، أولهما أنه لا يبحث في كتابة الشدياق عن الشدياق بقدر ما يبحث عن «وجهة نظره في مختلف وجوه الحضارة الأوربية»، فتصبح القيمة الأبرز في الشدياق هي قيمته كمرآة تعكس لنا وجه أوربا. أما الأمر الثاني فهو الهجوم على الشدياق، هجومًا مباشرًا وعنيفًا يبدأه بمقارنته برفاعة الطهطاوي. يكتب لويس عوض:

«وإذا تأملنا هذين الكاتبين وجدنا أنفسنا بإزاء نفسية وعقلية تختلف كل الاختلاف عن نفسية رفاعة الطهطاوي وعقليته، رغم أن كليهما ثائر على ما وجده من قيم سائدة في بيئته الأولى. فالطهطاوي جاد كل الجد والشدياق ماجن كل المجون، والطهطاوي متفتح لكل جديد رآه لا يصدر عليه حكما إلا ما يشير به العقل والمنطق، والشدياق يحمل معه أينما انتقل مشاكله الخاصة وآراءه ومعتقداته الشخصية ومسلماته الموروثة

ويلون كل ما وقعت عليه عينه أو انتهى إلى أذنه بأحكامه الذاتية قبل أن يعرضه عرضا موضوعيا، والطهطاوي شديد الاهتمام بالقيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية، أما الشدياق فأهم ما يشغله المشاكل الفردية والسلوك الفردي ولا ينتبه إلى أى شيء من المشاكل العامة إلا مشكلة الأخلاق الدينية. كذلك نستطيع أن نلمس أن كلا من هذين الكاتبين الكبيرين كان يتحرك في بيئة مختلفة تماما عن البيئة التي تحرك فيها الآخر. فبينما نجد الطهطاوي لا يخالط إلا أهل العلم والفضل نجد الشدياق يعرض نفسه لمعاشرة مستويات مختلفة لانستبعد منها حثالة المجتمع» (ص ٢١٣، ٢١٤).

ولا يخفى على أي من قراء الشدياق قدر التحامل في هذا الرأي الذي يسهل تفنيد عناصره بإشارات سريعة لآراء الشدياق، أو بتصفح سريع لمختارات من كتاباته، أو حتى نظرة عابرة لـكشف **المخبا** الذي حرص فيه الشدياق على وصف مفصّل لمظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية في إنجلترا ووفرنسا موردا شتى الإحصاءات. ولا يقتصر افتقاد الدقة على أحكام لويس عوض بل يمتد إلى المعلومات التي يوردها، فهو مثلا يرجع تاريخ نشر **الساق على الساق** إلى سنة ١٨٥٢ (الكتاب منشور عام ١٨٥٥)، ويقول: «إن نحو أربعين سنة تفصل بين **تخليص الإبريز وكشف المخبا**». يرجع نشر **الجوائب** إلى العام ١٨٦٢ وقد بدأت تصدر عام ١٨٦١. ثم إنه لتعجله غير المقبول يسيء قراءة أجزاء كثيرة من **الساق على الساق** فيفشل فشلًا ذريعًا في قراءة التورية وأشكال المحاكاة الساخرة يقول: «في مصر انتظمت أمور الشدياق على نحو ما بها باشر من أعمال، فقد ترك «خرج» البائع المتجول، واشتغل كاتبًا شاعرًا في حاشية أحد السراة» (ص ٢٠٥) فلا ينتبه لويس عوض لدلالة الخرج، ولا الممدح ولا السري بوصفها تمثيلات رمزية أليجورية يحيل أولها إلى المبشرين البروتستانت ويحيل ثانيها وثالثها إلى **الوقائع المصرية** ومحمد علي. كذلك يعتبر المناظرة بين الخُرجيين والسوقيين حديثا حول التجارة الحرة!!! ويتصور الهزل جدًا، ويعتبره رأيا للشدياق، ليخلص في النهاية إلى أن **الساق على الساق**: «مستودع للدعارات والخواطر الماجنة حتى ليخيل إلى قارئه أن فارس الشدياق لم ير في بلاد الغرب والشرق إلا الفجار. ولا يخفف من وقع هذه الدعارات إلا روح الدعابة العبقرية التي تميز بها أسلوب فارس الشدياق وروح السخرية النادرة التي جعلته إلى اليوم أعظم كاتب ساخر في الأدب العربي قديمه وحديثه».

ولعل هذا الاستدراك الأخير جاء بشفاعة كبار الكتاب الأوربيين الذين اشتهروا

بالسخرية الماجنة. فالشدياق في سخريته، يقول لويس عوض، «أوشك أن يداني مزاح بوكاشيو وتشوسر ورابليه» (ص ٢٢٢).

حتى موقف الشدياق من المرأة وهو متقدم جدا بمقاييس زمانه بل وبقي رائدا فيه لعقود طويلة تلت (يدعو الشدياق في خمسينيات القرن التاسع عشر إلى تعليم المرأة ويدافع عن حقها في العمل والاختلاط والزواج والطلاق والمتعة الجسدية)، هذا الموقف من المرأة ينظر إليه لويس عوض بعين السخط فيقول: «إن تصوره للمرأة لم يخرج عن الإطار الذي وصفه قاسم أمين» (الحق أنه يتجاوزه ويخرج عن إطاره، ثم إن الشدياق سبق قاسم أمين في كتاباته بنصف قرن!) وهو «لم يخرج عن إطار المحافظين ولم يحاول أن يراجع أفكاره التقليدية عن طبيعة المرأة ووظيفتها في الحياة» (ص ٢١٦)، بل إنه «لم يخرج عن دائرة القيم السلفية التي تصور الرجل على أنه مركز الخليقة وتصور المرأة تصويرها لكائن خلق من أجل الرجل» (ص ٢١٩).

ثم يضيف لويس عوض «إن المؤثرات الكبرى في أدبه وفكره كانت مؤثرات أنجلو ساكسونية بحكم ثقافته الإنجليزية وبحكم روابطه في العمل وبحكم إقامته المديدة في انجلترا» (ص ٢٣٣). وأبرز هذه المؤثرات بل المؤثر الوحيد الذي يشير له لويس عوض ويكرره مرات عديدة أن أفكاره «صدى باهت لموقف الاشتراكية المسيحية في إنجلترا» (ص ٢٥٠). «وكل من يعرف شيئا من تاريخ إنجلترا يعرف الدور التخريبي الذي قام به الاشتراكيون المسيحيون لإحباط حركة الميثاق والزحف العمالي الكبير على لندن في ١٨٤٨، اعتمادا على دعوتهم القائلة «بأن الصراع الطبقي ليس وسيلة العدالة الاجتماعية أو التقريب بين البشر، ولكن بث الفضائل الدينية في نفوس الأغنياء والفقراء على السواء»(ص ٢٦١).

وأخيرا رشقات سريعة متوالية: ليس الشدياق مفكرًا بل لديه مجرد انطباعات ومشاهدات، وحين يتناول موضوع الحرية «ينظر إليه نظرة بورجوازية سافرة» (ص ٢٥٧)، «اهتمامه بالسياسة في أوربا كان هامشيا، ومن باب أولى اهتمامه بالفكر السياسي والاجتماعي» (ص ٢٥١).

ويعرض لويس عوض لثلاث مدارس فكرية تصدرت في تشكيل الوعي العربي الحديث، أولاها المدرسة المحافظة أي الساعية إلى إبقاء الأوضاع على ما هي عليه،

وثانيتها ما يسميه «المدرسة الزمنية» (الأرجح أنه يقصد بها العلمانية) التي تريد تغيير أسس المجتمع العربي، وثالثتها «مدرسة الثورة السلفية» والتي طالبت بالتغيير وإن «التمست الخلاص في بعض القيم التي خلفها لنا السلف الصالح أيام العروبة والإسلام. فبين هذه المدارس مدرسة محافظة على الدنيا والدين، ومدرستان ثوريتان، إحداهما تجدد الدنيا والأخرى تجدد الدين». «وكان الشدياق أحد الينابيع التي نبعت منها الثورية السلفية في القرن التاسع عشر». (ص ٢١٩). ويبدو اعتبار الشدياق سلفيًا مثيرا للدهشة بعد وصفه بالمجون، إلا إن اعتبرنا تعلقه الشديد باللغة العربية وتوسعه في المعارف اللغوية والتراث الأدبي سلفية. ثم يدعونا لمزيد من الدهشة ما أورده لويس عوض نفسه من أفكار الشدياق عن المرأة، وما قاله بعد صفحات من أن الشدياق «كان من أسبق من نادوا في العالم العربي الحديث بحق الإنسان في حرية العقيدة الدينية. بل سيذكر التاريخ له أنه كان من أوائل من دعوا إلى مبدأ سيادة السلطة الزمنية على السلطة الدينية» (ص ٢٤٤).

وإن افترضنا حسن النوايا فلا بد أن نتساءل عن مصدر ذلك الارتباك والتناقض والتحامل الأشبه بغشاوة تحول بين لويس عوض وإبصار ما هو واضح وضوح الشمس، هل هي أسباب طائفية؟ شوفينية مصرية؟ أم أنه موقف سياسي يرتكز في أساسه إلى افتراق المصالح والإرادات وتصور طرق للنهضة التي ستفرضها هذه الإرادة أو تلك؟ قد لا يخلو الأمر من الاحتمالين الأولين، وإن كان الأرجح في تقديري هو الاحتمال الثالث، إذ اختار الشدياق في العقود الثلاثة الأخيرة من عمره أن يقيم في اسطنبول وأن يصدر الجوائب منها، وهو سلوك أكسب الشدياق عداوات كثيرة في زمانه من النخبة المعادية لفكرة الجامعة الإسلامية. ويبدو أن الشدياق ثقل على لويس عوض إلى حد أن أراد في نهاية حديثه عنه إسقاطه بالضربة القاضية فأعلن أن الشدياق كان مرتزقًا ويتسول بشعره «وكان فعلا يكتب مديحا على طريقة من سبقوه والعديدين من أبناء زمانه وأن سلوكه السياسي لم يكن فوق مستوى الشبهات. وأن اعتناقه للإسلام كان جزءا من عدة الشغل» (ص ٢٧١).

(١٤)

القطيعة

يشير كيليطو في كتابه عن المقامة إلى النظرة الخارجية القلقة للمقامة، والتي تربطها بالرواية حينا وبالمسرح حينا وبالقصة القصيرة حينا وتفشل في التعامل معها بما هي وهكذا «تنجر المقامة، معتمة الأنوار، خلف القصة أو الرواية» (المقامات، ص ١٧٦).

وينتقد كيليطو كتابات شوقي ضيف ومصطفى الشكعة وسواهما من الدارسين العرب الذين تناولوا المقامة، فشوقي ضيف على سبيل المثال ينظر إلى شكل المقامة وأسلوب السرد فيها على أنها مجرد زخرف لغوي. ويقول كيليطو إن علاقة القارئ العربي المعاصر بالمقامة مثقلة بمسلمات خاطئة مستمدة من القرن التاسع عشر الأوربي منها:

١ ـ اعتبار الأشكال الكلاسيكية العربية تخطيطات أولية في ضوء الأنواع الأدبية الأوربية.

٢ ـ التأكيد على الهدف التعليمي كصفة تنتقص من القيمة الفنية انطلاقا من مفاهيم حديثة للأدب تختلف عن المفهوم الكلاسيكي للأدب.

٣ ـ علاقة إشكالية كوّنها القارئ العربي مع البلاغة، لا ترى فيها سوى «تعفن وانحطاط» (المقامات، ص ١٧٩).

وفي تقديري أن كلام كيليطو عن الموقف المعاصر من المقامة ينسحب على الموقف من الأدب الكلاسيكي إجمالا، نثرا وشعرا، ويتضمن إشارة هامة إلى القطيعة التي حدثت بين القراء المعاصرين وتراثهم، وهي قطيعة في ظني تدعو للأسى والأسف ليس فقط لما

فيها من إفقار أحمق، ما دام الموروث العربي بهذا الثراء والتنوع بل لأن القطيعة لم تحدث تلقائيًا وبقوانين طبيعية للتطور بل حدثت في إطار مستجدات الواقع الاستعماري، وما ترتب عليه من تطلع إلى الغالب بعين الرضى والشغف والسعي حثيثًا إلى محاكاته.

أعود إلى كيليطو في مقام آخر حيث يقول في مقابلة له بعنوان «عندما نظر العرب إلى الشمال»:

«ابن بطوطة مثلا رحل إلى الهند والصين وكتب عنهما لكنه لو كان موجودا في القرن الـ ١٩ أين كان سيرحل؟

بدءا من رفاعة الطهطاوي ذهب الكثيرون إلى أوربا ووصفوها، أي أن الأدب العربي الحديث بدأ بوصف أوربا.

الطهطاوي وصف باريس والشدياق وصف فرنسا وإنجلترا والمويلحي وصف باريس، وكذلك توفيق الحكيم، ويمكن أن أستمر في سرد الأسماء حتى الحي اللاتيني لسهيل إدريس.

حدث تحول تاريخي إذن في الأدب العربي، صار العرب ينظرون إلى الشمال.. إلى أوربا/ وبما أن شعرهم في أوربا صار عملة لا يمكن استخدامها، مالوا إلى الرواية التي هي على الأقل رحلة إلى أوربا».

«الشكل الروائي أوربي، والشكل يفرض مضمونه كما هو معروف. لهذا صار الأدب العربي جزءا من الأدب الغربي» حصلت قطيعة مع الأدب الكلاسيكي يقول كيليطو كان العرب «في موقف الضعيف، والمهزوم يقلد المنتصر...».

ويشير كيليطو إلى الساق على الساق كنص دال على لحظة التحول من الأدب القديم إلى الأدب الحديث. (أخبار الأدب، ٦/ ٢/ ٢٠٠٥).

وأزعم هنا أن الشدياق كان يفتح بابا مغايرا. وأختلف مع كيليطو لأن الساق على الساق وإن جاء في لحظة التحول التي يذكرها كان يطرح شكلا للتحول يختلف عن الشكل الذي تبنته النخبة العربية. شكل يقترح الاستمرارية لا القطيعة والتواصل مع موروث الكتابة العربية الكلاسيكية مع تطوير وتجديد، فيحيط بالذات بما هي واقع معيش وتاريخ ثقافي. قطعت المؤسسة النقدية والتاريخ الأدبي الطريق مرتين

على الشدياق، أولهما بإغفال مشروعه النهضوي الكبير المتمثل في **الساق على الساق**، وثانيهما بتبني الأشكال الأخرى والتنظير لها. وهو موقف ممتد في كتابات النقاد حتى يومنا هذا. وهنا ننتقي بعض الكتابات المؤثرة لنقاد من الدارسين المشهود لهم بالمكانة.

نبدأ برأي محمد يوسف نجم في المقامة، يقول:

«كانت الغاية من كتابتها لغوية في المقام الأول. والعنصر القصصي فيها ضعيف، إذ إنها تخلو من أهم مقومات الأقصوصة، وهي الحادثة الواحدة الحسية أو الروحية التي تدور حولها أعمال الأشخاص، كما أنها خلو من الشخصيات القصصية الحية التي يعرضها الكاتب ويحللها ويدرس أجزاء منها، كما أن أسلوبها المقيد المتكلف يذهب ببقية الحياة الباقية فيها، وبوجوه تأثيرها في نفس القارئ...» (ص ٢٢٣).

ويقتبس نجم من أبو السعود الذي يقارن المقامة بمقالات أديسون وستيل!!

ثم يقول: «وكان هذا الانصراف المقصود عن عيون الآثار القصصية، إلى فن المقامة، تعطيلًا لنهضتنا القصصية، فإن المقامة بإطارها الصلب الجامد وبإنشائها المتكلف المرهق، وبحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، فلم يكن مقدرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب ركب النهضة الأوربية الحديثة. ولذا ماتت المقامة، أو قل إنها ولدت ميتة، وعندما بعثت ثانية لم يكن هذا البعث في لبنان/ بل كان في مصر حيث ظهرت محاولات المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليل الروح الحائر» وسواها. إلا أن هذه المحاولات اتسمت بميسم الجدة وبدت في ثوب قشيب، لاءم روح العصر إلى حد كبير». (ص ٤، ٥).

ويقول نجم الذي يخصص فصلا في كتابه لمقامات الشدياق (المقامات الأربع في الساق على الساق) ويدرجه تحت عنوان «الأقصوصة: مدرسة المقامات»: «أما الشدياق فهو في نظرنا أكبر موهبة قصصية أهدرت في مطلع نهضتنا الأدبية، فقد دل كتابه «الساق على الساق» على أن عقليته القصصية ناضجة إلى حد كبير، وإن لم يستغلها في هذا الفن...

وكان بإمكان الشدياق أن يكتب القصة بشروطها الفنية الحديثة، فيكون بذلك البداية الموفقة لهذا اللون من الأدب عندنا» (ص ٢٢٥) (التشديد من عندي).

ثم يقول: «في الساق على الساق فصول يكاد كل واحد منها أن يكون نواة طيبة لأقصوصة فنية وهي تعد بحق فصولا قصصية، لولا ما فيها من الصبغة اللغوية، والاستطراد الذي يفسد السرد ويذهب بوحدة التأثير» (ص ٢٢٦).

أما مارون عبود الأكثر إعجابا بإنجاز الشدياق فيرى فيه كاتبًا عظيمًا وجدليًا بارعًا «لا يضاهيه في ذلك إلا أبو عثمان (يعني الجاحظ)» (صقر لبنان، ص ١٢٦) ويضيف «أحمد فارس الشدياق أحد ثلاثة أو أربعة في تاريخ الأدب العربي...الفارياق لم يكتب مثله شرقي، كما يقصر عنه كثيرون من نوابغ الغرب» (ص ١٠٢، ١٠٣) «ليس في القرن التاسع عشر أدب حي، كما نفهم الأدب اليوم، إلا ما كتبه الشدياق» (ص ١٠٣).

«لقد كتب في تآليفه كل ما هو مبتكر حقا، فخلق أدبًا حيًا لا أدبًا ذابلًا... **ويا ليته كتب قصة بمعناها المعروف اليوم** لكان لنا أروع القصص. وإن صح حشر سيرة الحياة بين القصص فالفارياق قصة عالمية رائعة...» (صقر لبنان، ص ١٣٣، ١٣٤) (التشديد من عندي).

أما الدكتور إحسان عباس فيكتب:

«ولعل أول سيرة ذاتية ظهرت في العصر الحديث هي «كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق» للشيخ أحمد فارس الشدياق، وفيها حديث عن تنقلات الشدياق وبعض أحواله، ولكن هذا كله غارق في غمار الاستطرادات والمترادفات اللغوية، وفي السخرية والمجون، وهما من أبرز خصائص الكتاب، ومما يميز الشدياق رحابة صدره لتلقي المدنية الحديثة، ونظرته إلى المرأة، وسخريته برجال الدين، ونقده لبعض العادات عند الغربيين والشرقيين على السواء، ولكن غرامه باللغة، وانقياده لطبيعة المقامة، وإسرافه في التورية والتلميحات الجنسية، كل هذه تفسد عليه الاسترسال، وتعرقل المتعة في السرد». وبعد اقتباس من مارون عبود يرى في كتاب الشدياق كتابا أكبر من أيام طه حسين وكتاب ألفونس دوديه، يقول إحسان عباس: «حقا إن الشدياق كان سابقا لأوانه في نفاذ نظرته، مشرفا كالعملاق الساخر على عيوب عصره، متحديا بالقدرة اللغوية اليازجي ومن نسج اليازجي على منوالهم، كل هذا موطن للإعجاب، ولكن حين نضعه إلى جانب

الأيام واعترافات روسو، فإننا نفترض أنه سيرة ذاتية مكتملة، وفي هذا إسراف في التقدير، لأن الجوانب الخيالية، والمشاهد المصنوعة فيه تربو بكثير عن الأمور الواقعية، كما أن الاستطراد في اللغة والنقد والسخرية والحوار المصنوع، كل هذه تخرجه من أن يكون سيرة ذاتية بالمعنى الفني.

ولذلك أرى أن «للأيام» في السير الذاتية الحديثة مكانة لا تتطاول إليها أي سيرة أخرى في أدبنا العربي».

بعدها يستفيض إحسان عباس في الحديث عن **الأيام** (**فن السيرة**، ص ١٤١، ١٤٢).

ويتبع محمد أحمد خلف اللـه وعبد الغني حسن وجابر عصفور رأي إحسان عباس في اعتبار الكتاب سيرة ذاتية .

في محاضراته عن الشدياق يقول محمد أحمد خلف اللـه:

«والكتاب... يعتبر ترجمة أدبية صادقة لمرحلة من مراحل حياة المؤلف، وهو من هذه الناحية يعتبر من أقدم الترجمات الأدبية (في الأدب العربي الحديث) التي قام بها المؤلفون لأنفسهم، إنه أقدم من كتاب الأيام للدكتور طه حسين، ذلك الكتاب الذي يعده بعض المؤرخين العرب أقدم ترجمة من هذا النوع» (ص ٨).

ويختتم محمد عبد الغني حسن فصله المعنون بـ «الشدياق والفن القصصي» حيث يستعرض آراء النقاد حول **الساق على الساق**، قائلا:

«خسارة أن هذه النواة الطيبة للقصة العربية في القرن التاسع عشر تهمل، أو ينصرف صاحبها عنها إلى شيء آخر، ولو أنه مضى على الدرب لتقدم تاريخ النشأة القصصية في الأدب الحديث عشرات من السنين، كان يكون لها شأن في سرعة التطور الذي بلغناه اليوم في القصة العربية».

وفي زمن الرواية يعتبر جابر عصفور كتاب **الساق على الساق** سيرة ذاتية (يشبهها **بتخليص الإبريز**)، وهو لا يعتبر الرواية رواية سيرة (يعد في فصل لاحق نماذج عديدة من روايات السيرة لا يدرجها من بينها (ص ١٧٧، ١٧٨). .

وبهذا الموروث النقدي لجيل أسبق سهل على نقاد الجيل التالي تجاوز الشدياق وإسقاط **الساق على الساق** أو المرور عليها دون توقف. لأن المقصد كان البحث عن

روايات «روايات»، أي تلك النصوص التي تتوفر فيها الشروط المبكرة لنموذج الرواية الأوربية.

ويرى يحيى عبد الدايم أن رفاعة وعلي مبارك والشدياق قدم كل منهم كتابا «في شكل رحلة إلى خارج الوطن، فيها الكثير من العناصر الدالة على ذاتية كل منهم» «ولكن الجديد في أعمالهم هذه، هو المضمون لما يحمله من إشارات إلى الجديد من الفكر والثقافة وتنبيه الأذهان إلى أنماط جديدة من الحياة في الغرب...لكن أصحابها كانوا يحرصون على كثير من القوالب التعبيرية الموروثة» (ص ٦٦). ومن هنا فلا يعتبر عبد الدايم كتاباتهم سيرا فنية بل تمهيدًا لسير ستكتب لاحقا في مطلع القرن العشرين.

كانت شخصية الشدياق أوضح من رفاعة وعلي مبارك، وكان أكثر تفصيلا في تتبع مسار حياته ولكن «لم يستطع الشدياق أن يتحرر من طبيعة المقامة، رغم أنه كان من وراد (رواد) التجديد في الأدب وفي النثر الحديث» استسلم للسجع رغم نقده له بل إنه أنشأ أربع مقامات! (ص ٧٠). **الساق على الساق** في رأي عبد الدايم «سيرة ذاتية (ص ٧٥)، ولكنها تبعد خطوات عن الترجمة الذاتية بمفهومها الفني لما يشيع فيها من استطرادات ومترادفات ومقطوعات شعرية تعوق المتعة الفنية. ولما فيها من مجانية تجانب الحقيقة بما يعمد إليه كاتبها من صنع كثير من المواقف والأحداث وتخيل مشاهد ومحاورات، ولما يعمد إليه من نقد وسخرية من الوقائع والشخصيات، على نحو يتسم بالنظرة المتحيزة التي تبعد عن النظرة القريبة من الموضوعية. وهي إن أمدتنا بسيرة حياته في أسلوب يقوم على الصياغة القصصية المشوقة، والسرد الأدبي العذب، فإنها مع ذلك لا تتوفر فيها العناصر التي تجعلها ترجمة ذاتية فنية». (ص ٧٥).

في كتابها **السيرة الذاتية في الأدب العربي** (٢٠٠٢) تعتمد تهاني عبد الفتاح شاكر رأي إحسان عباس وتخلص بعد نبذة سريعة عن الكتاب إلى القول: «وإذا كان الشدياق قد ضمَّن كتابه جوانب كثيرة من حياته، فإنه لم يضعها بطريقة متسقة منظمة، نستطيع من خلالها أن نتعرف إلى تطور شخصيته، فكتابه، كما قال إحسان عباس، لا يمكن أن يعد سيرة ذاتية بالمعنى الفني». (ص ٧٠).

(١٥)

فصل الختام

١ ـ في مدح الملكة فيكتوريا

في عام ١٩٥٢ نشر المستعرب إيه جي آربري مقالًا بعنوان «أضواء جديدة على أحمد فارس الشدياق»، ضمّنه اكتشافه لمخطوطات بقلم الشدياق وجدها في مكتبة جامعة كمبريدج، في أوراق المستشرق آر إيه نيكلسون، وكان أوصى بها عند وفاته للجامعة. ومن المعروف أن نيكلسون هذا هو حفيد المستشرق جون نيكلسون الذي استضاف الشدياق في بيته لشهور (أشار الشدياق لتلك الزيارة في **كشف المخبا**) وكانت بينهما مراسلات وجد آربري منها أربع رسائل موجهة من الشدياق إلى صديقه تحمل أولاها تاريخ (٢١ أغسطس ١٨٥١) وآخرها (تاريخ ١١ يونيو ١٨٥٥).

ووجد آربري فضلا عن الرسائل الأربع، مخطوطة لنسخة مبكرة من **الجاسوس على القاموس** مكتوبة حوالي عام ١٨٥٠، وقصيدتين للشدياق إحداهما القصيدة التي كتبها للملكة فيكتوريا تهنئة بمولد الأمير آرثر (المولود في ١ مايو ١٨٥٠)، ومرفق بالنص العربي ترجمة بالإنجليزية أنجزها الشدياق نفسه. وكان آربري أول من نشر هذه القصيدة وترجمتها، فالشدياق لم ينشرها في ديوانه، ولا أثر لها، في قول آربري، في أرشيف المكتبة الملكية بقصر ويندزور ولا في المتحف البريطاني. ويرى آربري أن الشدياق أحجم عن نشر هذه القصيدة في ديوانه لما تسببه له من حرج وإساءة لسمعته بعد أن أشهر إسلامه في تونس وعمل في الآستانة وارتبط بتطلعات الأمة في التحرر.

ليست قصيدة الشدياق وهي رائية من أربعة وثمانين بيتًا، قصيدة مديح يمجد فيها

الشاعر ممدوحه بكل التقنيات المعتمدة في ذلك الشكل الموروث فحسب، بل فيها تبنٍّ شبه كامل للخطاب المهيمن في بريطانيا منتصف القرن التاسع عشر، وهو خطاب كولونيالي وعنصري، يعيد إنتاج أسطورة «التقدم» ومركزية أوربا ودورها في إيقاظ العقل وترويض التوحش ونشر أنوارها الحضارية في ربوع العالم. سوف نلاحظ أن مطلع القصيدة يعيد إنتاج الصورة الشائعة في هذا الخطاب:

في الغرب مطلع نور أيما نور يجلو من الشرق طرا كل ديجور
قد لاح في أفق فيه مليــكته منصورة الاسم والأفعال منصور

يمدح الشدياق فيكتوريا بالتقنيات المعتادة في قصائد المدح العربي القديم:

الله كـملها خـلقا وجــملها خلقا ليبرزها في أحسن الصور
واختارها لمقـام لا يليق سوى بها ينزه عـن نـد وتنظـــير
حاز النساء وقد جانسن فطرتها أبهى سناء يباهي كل مفطور
ما للمذكر بعد الآن من شرف على المؤنث أو (في) ذكر وتصدير

ثم ينتقل من مدح الملكة إلى مدح مُلكِها:

نعم الجزيرة تحوي خير من زخروا بـرا بـحـور عـطـاء غـيـر مبتور
لا غـرو أن سخر اللـه العناصر والدنيا لقوم كـرام أي تسخير
فـإنـمـا دأبـهــم مــع الـعـبـاد وإيداب البلاد وإسعاف المعاسير

يصف التقدم العلمي والصناعي لبريطانيا ودورها الحضاري في نشر المعارف والخير والحق والعدل:

لم يبق من مضرب في الأرض ليس به للإنجليــز فخار غيــر مذكــور
أنعـم وأكـرم بقــوم طاب محتدهم معرفتهــم في البرايـا غيــر منكـور

ثم ينتقل للمهمة الحضارية في التوسع الاستعماري:

سل الشـــآم وقد عنـت بوارجها فــي يمـه كيـف أبـراج المغاويـــر
والهند إذ كفرت آلاءها فئـــــة دانت وجمع وغاها جمع تكسير
والصين لما أبت إلا منافـــرة ريضت فلم يك منـها نفر نيفور
قيدت إلى ضنك مضمار الخضوع ولم يكن لها قبل عهد بالمضامـير
والزنج باتت بأقصى الأرض ضارعة فما تصدت إلى أخذ بغشـميـر

كانوا من الهمج الحمقى فأسعدهم   تمصير ما بوروه أي تمصير
أغناهم بعد أن حاق الوبال بهم   نشر المناشير عن نشر المناشير

ما علاقة هذه القصيدة بـالساق على الساق وهي موضوع هذه الدراسة؟ وهل من مجال للربط بين كتابات الشدياق اللاحقة بما تحمله من آراء مغايرة وما ورد في هذه القصيدة؟ وهل يمكن ببساطة أن نعلن أنه يمالئ هنا ويقول الصدق هناك، أو أنه انتقل من موقف إلى موقف نقيض؟

قرر الشدياق وهو يتخبط تحت ضغط الحاجة، استخدام الوسيلة الموروثة آملا في حل مشاكله (وهو، وهذا ما لا يجب إغفاله، ابن هذا الموروث تشرّبه جملةً وتفصيلا)، فتقمّص دور شاعر أموي أو عباسي يمدح الخليفة علّه ينعم عليه ببُردة من حرير وحفنة من دنانير أو يُقطعه، بدلا من الولاية، وظيفة. اعتمد الشدياق الشكل الموروث بكل آلياته وإن ضمّنه خطابًا آخر يألفه كل الألفة بحكم إقامته في إنجلترا (شهدت تلك الفترة ذروة الفكر العِرقي والكولونيالي، وكان الشدياق قارئًا نهمًا للصحف اليومية والمجلات الدورية والكتب). في القصيدة محاكاة بارعة للخطاب الكولونيالي بما فيه من مركزية أوربية وداروينية اجتماعية وعنصرية. وهو يعتمد رواية «التقدم» التي تُخرج الشعوب غير الأوربية من التاريخ، فهم ينتمون إلى مرحلة أدنى في سلم التطور البشري ولا خلاص لهم إلا عبر الإقرار بدونيتهم والسعي للتخلص من ثقافتهم المتخلفة للحاق بالمسيرة التاريخية الظافرة للأوربيين.

لن تؤتي القصيدة أية نتيجة. وصلت للملكة فيكتوريا أم لم تصل، لا يهم كثيرا، فالمؤكد أنه يصعب على قارئ إنجليزي أن يجد في الأبيات المترجمة قيمة شعرية. تم التخلص منها بشكل أو آخر، هذا هو الأرجح ما دامت المخطوطة لا وجود لها في أرشيف قصر الملكة ولا في مكتبة المتحف البريطاني.

وفي الفترة نفسها يحاول الشدياق العمل في جامعة أكسفورد، يخلو كرسي الأدب العربي هنا وهناك ويرى من هم دونه بما لا يقاس، يُقبَلون لشغل هذا العمل. فينتقل إلى باريس ويكتب تلك الرسالة التي اقتبسنا منها سابقا، لمصطفى الخزنة دار في ٦ مايو ١٨٥٣، والتي ورد فيها: «مضى عليّ في باريس نحو عامين من غير فائدة حقيقية في علم أو مال وقد خسرت وظيفتي في مالطة وأصبحت غريبا محروما ناهيك بالغربة لمثلي وما

لي أن أشكو إليه بعد اللـه سبحانه إلا كرمكم. فكن يا سيدي لي كما جرت به عادتك الحميدة واسطة إصلاح أمري ولم شعثي وجمع شملي، فإني الآن ضائع المسعى مبلبل البال مشوش الخاطر كيف لا وقد فارقت أهلي وولدي ونفد ما بيدي» (**رسائل أحمد فارس الشدياق**، ص ٩٥، ٩٦).

على هذا الخلفية جاءت كتابة **الساق على الساق** وكأنما هي فعل تمرد مفاجئ، يستند بعنف من مهانة فرضت على صاحبها فقبل بها تحت ضغط حاجته المادية، وتورط.

في **الساق على الساق** ارتداد لا بمعنى النكوص بل على طريقة «الرجوع إلى الحق...» والتمترس في موقع يملكه الإنسان ويتيح له السند والشعور بالقيمة. سوف يبدع جديدًا في الوقت نفسه الذي ينشئ هذا الجديد على موروث عفي متين. وفي مواجهة المهانة سوف يخرج على الناس بنص كبير لا يملك كتابته إلا إمام من أئمة البيان. في **الساق على الساق** من العنوان إلى ذيل الكتاب الذي يفضح أخطاء المستشرقين، تأكيد للذات لا بالمعنى الفردي وحده بل بالمعنى الجماعي، وهو ما لا يمكن فهم دلالته إلا في السياق الكولونيالي الذي تشكل فيه الكتاب، ليرد عليه ويناقضه ويواجهه. وفي هذه المواجهة تتصدر اللغة بوصفها السلاح الأعتى، إذ تكمن فيها قوة الذات الجماعية ورسوخها وحيويتها وثراؤها وتركيبها وتعقيدها. وكأن الذات المفردة وهي تواجه تاريخًا كولونياليًا يهدد بابتلاعها وأوشك، تستبدل بهشاشتها ذلك الدرع الفولاذي والملهم في آن. وليست اللغة هنا درعًا فحسب، بل طاقة جماعية فاعلة في العملية التاريخية والتحول الاجتماعي (فيني ص ٧٧). إن النظرة الاستشراقية للذات ـ أي محاكاة خطاب الآخر وتقمصه ـ (البادي في القصيدة) يُستبدل به في **الساق على الساق** ما أسماه فيني «انفجار» الماضي في الحاضر (ص ٧٧)، تصبح اللغة جسدًا جسورًا يعلن بلا حرج عن طاقاته الصوتية والمعجمية والدلالية وقدراته على التشكل والحركة المرنة بين القديم والجديد. ليس الشرق ـ كما سيقول رينان لاحقا ـ فرعًا جافًا ميتًا من فروع الشجرة الإنسانية. سوف ينتقل الشدياق بمهارة مدهشة بين السجع والمحسنات البديعية ولغة مباشرة أقرب للغة الصحافة المعاصرة، والمقامات والسرد الروائي، والنثر والشعر، والمتخيل والوقائعي، ويتقافز بين الجد والهزل والإنشاء الأدبي والشطط اللغوي، والبنية المحكمة والاستطراد. سوف يفعل وهو يضع ساقا على ساق مستقرًا في ثقافته في مواجهة حداثة كولونيالية تتطلب الاعتراف بانحطاط الشرق ودونيته والتطلع إلى الغرب بوصفه

«علاجا» عقليا وروحيا لهذا الانحطاط («علاج» هو في واقع الأمر وظيفة كولونيالية تضمن «وصف» الشرق وإعادة هيكلته ووإدارته والسيطرة عليه (انظر/ ي كتاب إدوار سعيد الاستشراق والفصل الأول من رسالة فيني).

كان الشدياق أستاذًا في لعبة الأقنعة فهو وريث تقاليد الكتابة الساخرة ووريث فن المقامة، ثم إنه كالمُكدين في المقامات يعرف كيف يتوسل العيش بمعارفه اللغوية، وقصيدته في مدح الملكة فيكتوريا قناع أخير يتقنّع به لحظة ثم يتمرد عليه، يتمرد بعنف هو نفسه، في تقديري، مصدر الزخم الإبداعي الذي أنتج الساق على الساق. وفي مقابل «رواية التقدم»، (الرواية الأم في ترسانة المركزية الأوربية وفكرها الكولونيالي)، والتي تنفي الجدارة التاريخية للآخر، يكتب الشدياق روايته إعلانًا لجدارته وجدارة قومه الإنسانية والتاريخية والإبداعية. وتكون اللغة هي أداة هذه الجدارة، يعلنها الشدياق برسوخ وثقة مصدِّرا جلسته وهو يضع ساقا على ساق.

٢ ـ ثنائية الأفندي والشيخ

في كتابه **فجر القصة المصرية**، وفي سياق حديثه عن بدء المدارس في تخريج «الأفندي»أو»الموظف الميري، وفي بت صلته بالماضي والأدب الموروث» (ص ٩)، يشير يحيى حقي إلى نشأة تيارين في الثقافة «ينفصلان عن بعضهما تمام الانفصال، ويلتقيان أحيانا عند أفراد قلائل، هما استمرار لثنائية التعليم التي بدأت في عصر محمد علي، فلا أعرف في تاريخ مصر يوما يفوق في نحسه يوم أن ولى محمد علي ظهره للأزهر، وقد يقال يوم ولى الأزهر ظهره لمحمد علي، ولا أحب أن أسأل هنا من منهما المسئول، ولكن كان من جرائر هذه القطيعة أن العلم القادم من أوربا لم يدخل كما كان ينبغي صحن الأزهر وينبت فيه، ويتأقلم ويتطور منه .... سيمتد إلى وقت طويل مع الأسف فارق كبير بين من شرب من منهل الغرب وحده ومن شرب من منهل الشرق وحده.» (ص ١٢، ١٣)

لا يرى حقي في **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي رواية، ويعلق «ليس هذا شأن القصة كما ورد في الغرب، إذ لا بد للأدباء لوصف المجتمع القائم اقتباس الشكل الجديد والتعبير بأسلوب جديد يلازم الشكل» (ص ١٩). إذ لم يفز بالإحساس الغريزي بروح

الفن القصصي ونبضه ومزاجه إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا...فلا ضير أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي والأدب الفرنسي بصفة خاصة» (ص ٢٠).

يمنح يحيى حقي رواية زينب «شرف مكانة الأم» (ص ٣٨). ولم يكن هذا الموقف ليقتصر على النقد الأدبي أو تاريخ الأدب بل كان قبولا بالأمر الواقع الذي تأسّف عليه يحيى حقي في مقدمة كتابه، أعني ثنائية الأفندي والأزهر. كان رفاعة قد تكرس بوصفه أبا للنهضة وهو فعلا أبوها باعتبار ما اتخذته هذه النهضة من مسار. أما الشدياق الذي رفض تلك الثنائية فبقي رائدا بلا مريدين وصاحب طريق مهجورة. رفاعة هو أبو النهضة بحق، النهضة بصفتها واقعا عشناه وعشنا مترتباته، أما الشدياق فظل مشروعه فعلًا لازمًا لم يتح له أبدا أن يغدو فعلا متعديًا. إن الساق على الساق بداية لم تحظ بمعنى البداية ومكانتها، لأن البداية بالتعريف لا تكون كذلك لمجرد اقتراح طريق بل بالحركة التالية وتواصلها التي تجعل من الطريق طريقًا.

سبق أن اقتبسنا خاتمة الساق على الساق المكتوبة بالعامية المصرية والتي يخص فيها الراوي/ المؤلف الشيخ محمد بحديثه ويصفه بأنه كيِّس ولبيب وقارئ لما لا يحصى من الكتب. ينهي هذه الخاتمة قائلًا: «فنحن دي الوقت والحمد لله صلح». ورغم أن الخاتمة تركز على المجون (يبدو الشدياق قلقا من رد فعل القراء على جرعة المجون في الكتاب) إلا أن الأهم هو وعيه ورغبته في أن يكون كتابه بما فيه من أفكار جديدة مقبولًا من قرائه، ومعظمهم في ذلك الزمان (منتصف القرن التاسع عشر) من أمثال الشيخ محمد، خريجو الأزهر والزيتونة وغيرها من الجامعات/ الجوامع.

سوف ترتبط النهضة بالقطيعة مع القديم لا بمواصلته بالجديد. وستنشأ كافة أنواع الثنائيات: المدينة القديمة والمدينة الحديثة أوربية الطراز (القاهرة المعزّية وقاهرة إسماعيل، وتتكرر الثنائية في معظم العواصم العربية)، والقصيدة العمودية وقصائد منبتة الصلة بموروث الشعر العربي أقرب لنصوص مترجمة، والأمة والدولة القومية، الأرابيسك والأثاث الفرنسي الطراز... إلخ. وفي كل حالة من هذه الحالات سيترك القديم ليبقى مستقرًا في قدمه يتآكل أو يتداعى أو يتجمد ويُستبدل به جديد لا جذور له.

وسيتعثر مشروع التحرر والنهضة في الدولة القومية الحديثة لأن النموذج الكولونيالي، وهو ما يشرحه لنا الأرجنتيني مينيولو (ص ١٦٠)، بما يتضمنه من نموذج معرفي سوف يتحول إلى «استعمار داخلي»، بمعنى أن الخطاب الاستشراقي لن يفرض علينا من الآخر فحسب، بل سيتبناه أبناء البلد ويصبح موضع إجماع النخبة. وتغدو أشكال المعرفة التي أنتجتها الثقافة وطورتها على مدى مئات السنين، أشكالًا لا تحظى بمكانة الأشكال الوافدة، ولا حظ لها في القبول إلا بقدر اتساقها أو اقترابها من النماذج المعرفية والمفاهيم والممارسات الاجتماعية الأوربية. ويمسي معيار الحداثة هو اندراج الأنا في منظومة الآخر المعرفية. وهي بطبيعة الحال حداثة كولونيالية محكوم عليها بالتعثر.

أما مشروع الشدياق في **الساق على الساق** فكان مشروعًا للتجديد بلا قطيعة، ولحركة للأمام لا تفرط في إنجازات الماضي بل تضيف إليها وتراكم، وتتفاعل مع الآخر وتفيد منه من موقع النديّة لا من موقع الدونية. حركة ذات توجه نقدي واضح تتناول المحظورات وتواجه مختلف المؤسسات القابضة وتدعو إلى الحقوق والحريات، وتنجح في إنتاج نص إبداعي مدهش في ثرائه، يبدو هزلًا مقارنته بنصوص شديدة التواضع أنتجت بعده ومنحت شرف النصوص الأولى لمجرد أنها جعلت من باريس «شمسًا يدور حولها فلك العالم البشري» (فرانسيس فتح الله مراش، نقلًا عن عصفور في **زمن الرواية**، ص ١١)

باختصار كانت حداثة الشدياق في **الساق على الساق** حداثة مناقضة للحداثة الكولونيالية القائمة على قطيعة تاريخية وثقافية تتبنى نظرة استشراقية للذات فلا ينوبها من هذه النظرة إلا التفريط في ثروتها/ موروثها، وهزال المنبت وعريه في مواجهة قاسية وممتدة وعلى جبهات متعددة. في **الساق على الساق** بذور حداثة ممكنة لا تملك مقومات الحياة فحسب بل تملك طاقة هائلة من الحيوية، تفتح آفاقًا تغنينا وتغني البشر، عموم البشر لا العرب وحدهم، في مسعاهم للإحاطة بتجاربهم عبر صنوف البيان. فليس المشروع الأحادي للحداثة سوى وجه من وجوه الهيمنة الكولونيالية التي تملي على الوجود سياساتها وتاريخها وقوانين تطورها ورؤيتها لتنظيم حياة البشر، تُسقط خصوصيتهم لتملي عليهم خصوصيتها مغفلةً أن لكل ثقافة حداثتها. وفي مقابل هذه الحداثة الأحادية الضارة والمستحيلة، حداثة ممكنة، بل لنقل حداثات متعددة بتعدد لغات البشر وثقافاتهم.

الهوامش

(١) يناقش الباحث دافيد أنطوني فيني في مقدمة رسالته للدكتوراه هذه الحداثة الكولونيالية ويستكشف العلاقة بينها وبين الخطاب الاستشراقي. (انظر/ ي الرسالة ص ١ ـ ٦٤).

(٢) هناك خلاف حول تاريخ ميلاد الشدياق ومكان ولادته، وليس هذا الخلاف سوى نموذج واحد من الأسئلة التي تحيط بحياة الشدياق والكثير من تفاصيلها التي ما زال الغموض يكتنفها. يرى البعض أن الشدياق ولد عام ١٨٠٥، في عشقوت، (وهذا ما قرره بولص مسعد وتبعه في ذلك محمد يوسف نجم والشيخ نسيب وهيب الخازن، الذي قدم لطبعة بيروت من الساق على الساق وعلّق عليها). ويرى البعض الآخر (ومنهم جورجي زيدان والأب لويس شيخو) أنه ولد عام ١٨٠٤. أما عماد الصلح فيعتقد أن الشدياق ولد عام ١٨٠١، في حارة الحدث بالقرب من بيروت. ويتبنى هذا الرأي محمد الهادي المطوي. ويرجح جيفري روبر أن الشدياق ولد عام ١٨٠٥ أو ١٨٠٦، وأميل إلى الأخذ برأي هذا الأخير، إذ يقر الشدياق في مذكرة تقدم بها في السادس من أغسطس عام ١٨٥١، إلى مكتب وزير الداخلية البريطاني للحصول على الجنسية البريطانية، أنه في الخامسة والأربعين من عمره (المذكرة محفوظة في الأرشيف البريطاني، Public Record Office. Ho1/41/127819)، مما يرجح أنه من مواليد الشهور الأخيرة من عام ١٨٠٥، أو مطلع عام ١٨٠٦.

(٣) (نشر الكتابان معًا في تونس في ١٢٨٣ هجرية (١٨٦٦، ١٨٦٧). وكانت جريدة **الرائد** التونسية نشرت الكتاب الأول والجزء الأكبر من الكتاب الثاني مسلسلين بين أكتوبر ١٨٦٣ ومارس ١٨٦٦. وفي عام ١٨٨١ أعيد طبع الكتابين معا في مطبعة الجوائب في الآستانة.

(٤) في مقدمتها لمختارات من كتابات الشدياق يكتب فواز طرابلسي وعزيز العظمة: «كتابات الشدياق مجهّلة أكثر منها مجهولة، وقعت ضحية التعتيم والرقابة والمنع، وحتى التحريم. ولا سر إلى أن هذا عائد أساسا إلى نقده الدين والأخلاق ومعالجته الجريئة لقضايا المرأة والجنس وجذرية أفكاره السياسية والاجتماعية، والآن لا يكاد القارئ يجد بين يديه أيا من مؤلفات الشدياق وقد ترك منها حوالي خمسين. بعضها فقد وبعضها لا يزال مخطوطا. أما أكثر أعماله المطبوعة فقد نفدت طبعاتها القديمة ولم يعد طبعها. و«الساق على الساق» التي أعيد طبعها في العهد الذهبي لبيروت منذ أكثر من ربع قرن، لم تدخل العدد الأكبر من الدول العربية. حتى إنها صدرت منها طبعات «محررة» من كل المواد الملتهبة، وهي كثيرة، ليمكن توزيعها وتداولها.

على أن الشدياق لم يكن ليلقى معاملة أفضل في وطنه، فثمة من لم يغفر له مهاجمه الكنيسة ورجال الدين وتغيير دينه....» (ص ١٠).

(٥) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، قدم له وعلق عليه الشيخ نسيب وهبة الخازن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٦. (تحيل كافة الإشارات والاقتباسات الواردة في هذه الدراسة إلى هذه الطبعة من كتاب الشدياق).

(٦) في وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاق، في تفسير ابن كثير:

عَنْ اِبْن عَبَّاس فِي قَوْله (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) قَالَ اِلْتَفَّتْ عَلَيْهِ الدُّنْيَا وَالْآخِرَة وَكَذَا قَالَ عَلِيّ بْن أَبِي طَلْحَة عَنْ اِبْن عَبَّاس (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) يَقُول آخِر يَوْم فِي الدُّنْيَا أَوَّل يَوْم مِنْ أَيَّام الْآخِرَة فَتَلْتَقِي الشِّدَّة بِالشِّدَّةِ إِلَّا مَنْ رَحِمَهُ اللَّه وَقَالَ عِكْرِمَة (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) الْأَمْر الْعَظِيم بِالْأَمْرِ الْعَظِيم، وَقَالَ مُجَاهِد بَلَاء بِبَلَاءٍ، وَقَالَ الْحَسَن الْبَصْرِيّ فِي قَوْله تَعَالَى (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) هُمَا سَاقَاك إِذَا اِلْتَفَّتَا، وَفِي رِوَايَة عَنْهُ مَاتَتْ رِجْلَاهُ فَلَمْ تَحْمِلَاهُ وَقَدْ كَانَ عَلَيْهِمَا جَوَّالًا وَكَذَا قَالَ السُّدِّيّ عَنْ أَبِي مَالِك وَفِي رِوَايَة عَنْ الْحَسَن: هُوَ لَفّهمَا فِي الْكَفَن وَقَالَ الضَّحَّاك (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) اِجْتَمَعَ عَلَيْهِ أَمْرَانِ: النَّاس يُجَهِّزُونَ جَسَده وَالْمَلَائِكَة يُجَهِّزُونَ رُوحه.

وفي تفسير الجلالين: (وَالْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) أَيْ إحْدَى سَاقَيْهِ بِالْأُخْرَى عِنْد الْمَوْت أَوْ الْتَفَّتْ شِدَّة فِرَاق الدُّنْيَا بِشِدَّةِ إقْبَال الْآخِرَة.

وفي تفسير الطبري: وَأَوْلَى الْأَقْوَال فِي ذَلِكَ بِالصَّحَّةِ عِنْدِي قَوْل مَنْ قَالَ: مَعْنَى ذَلِكَ وَالْتَفَّتِ سَاق الدُّنْيَا بِسَاقِ الْآخِرَة، وَذَلِكَ شِدَّة كَرْب الْمَوْت بِشِدَّةِ هَوْل الْمَطْلَع: وَالَّذِي يَدُلّ عَلَى أَنَّ ذَلِكَ تَأْوِيله، قَوْله: (إِلَى رَبّك يَوْمئِذٍ الْمَسَاق) وَالْعَرَب تَقُول لِكُلِّ أَمْر اشْتَدَّ: قَدْ شَمَّرَ عَنْ سَاقه، وَكَشَفَ عَنْ سَاقه؛ وَمِنْهُ قَوْل الشَّاعِر: إِذَا شَمَّرَتْ لَك عَنْ سَاقهَا فَرَنِّهَا رَبِيع وَلَا تَسْأَم عَنِّي بِقَوْلِهِ: (الْتَفَّتْ السَّاق بِالسَّاقِ) الْتَصَقَتْ إِحْدَى الشِّدَّتَيْنِ بِالْأُخْرَى، كَمَا يُقَال لِلْمَرْأَةِ إِذَا الْتَصَقَتْ إِحْدَى فَخِذَيْهَا بِالْأُخْرَى: لَفَّاء.

وفي تفسير القرطبي: «وَقَالَ الضَّحَّاك وَابْن زَيْد: اِجْتَمَعَ عَلَيْهِ أَمْرَانِ شَدِيدَانِ: النَّاس يُجَهِّزُونَ جَسَدَهُ، وَالْمَلَائِكَة يُجَهِّزُونَ رُوحَهُ، وَالْعَرَب لَا تَذْكُر السَّاقَ إِلَّا فِي الْمِحَن وَالشَّدَائِد الْعِظَام؛ وَمِنْهُ قَوْلهمْ: قَامَتْ الدُّنْيَا عَلَى سَاق، وَقَامَتْ الْحَرْب عَلَى سَاق. قَالَ الشَّاعِر: وَقَامَتْ الْحَرْب بِنَا عَلَى سَاق وَقَدْ مَضَى هَذَا الْمَعْنَى فِي آخِر سُورَة (ن وَالْقَلَم)»(http://quran.al - islam.com/Tafseer/DispTafsser.asp?l).

(٧) في رسالة كتبها الشدياق إلى أخيه طنّوس في عشرين إبريل ١٨٥٦، يجيب فيها على أخيه الذي يبدو أنه لم يعجب بعنوان الكتاب: «ليس هذا العنوان بمستنكر عند ذوي الأدب فإن الساق في اللغة بمعنى الشدة. فهل ينكر قوله في القرآن والتفت الساق بالساق (سورة المائدة)»؟ (الساق بالساق وردت في سورة القيامة لا سورة المائدة) ويضيف «وليس في كتابي قدح في الأدباء كما أخبرتكم سابقا. والذي حملني على تأليفه أسباب طويلة لا يمكنني الآن ذكرها» نقلًا عن عماد الصلح، هامش ص ٧٣).

(٨) (يصف المبشر جوناس كينج في يومياته، اندفاع العرب في اتجاههم عند نزولهم من السفينة وهم يطلقون صيحة أشبه بصيحة الحرب التي يطلقها متوحشو أمريكا الشمالية. (نقلًا عن أسامة مقدسي، ص ٨٩).

(٩) يعتمد التاريخ الأدبي عام ١٨٥٦، تاريخا لصدور الطبعة الأولى من مجمع البحرين (وهذه الطبعة متوفرة في دار الكتب المصرية)، إلا أنني أرجح أن مقامات اليازجي نشرت في دوريات في تاريخ أسبق، وربما صدرت طبعة سابقة من الكتاب لم تصل إلينا.

(١٠) للشدياق قصيدة ساخرة ينتقد بها القيود التي تعاني منها المرأة التونسية، جاء فيها:

محبوسة في بيته مشتومة مزدجرة
مأمورة محقورة كأنها مستأسرة

لا تستطيع نظرة	من دون حجْب منكرة
ومـا يـراهـا أحـد	وإن يكن من سحرة
وراءهـا هـراوة	تفلق رأس الصخرة
والحبل من أمامها	نيط بـرأس البكرة
فإن رأت ما لم يره	أو خالفت ما أمره
طارت شظايا رأسها	عنها مطير القبّره

(نقلًا عن المطوي، ص ٣٤٤).

(١١) يعزز عماد الصلح رأيه هذا باقتباس من رسالة كتبها الشدياق إلى أخيه طنوس في ٢٥ أغسطس عام ١٨٤٦، يحكي له فيها أنه «شم رائحة العشق والخيانة فاستحوذ عليه اضطراب القلب وانتفاض العروق ورعشة اليد» (الصلح، ص ٥٧).

(١٢) هذا الاقتباس من رواية سترن، والاقتباسات اللاحقة من مقالة بيريز وغيرها من المصادر الإنجليزية والفرنسية من ترجمة مؤلفة الكتاب.

(١٣) لم يحظ لورانس ستيرن رغم كونه من مؤسسي الفن الروائي في إنجلترا في القرن الثامن عشر، بمكانة ديفو وفيلدنج وريتشاردسون بسبب راديكاليته و«غرابة» مشروعه، وهو مشروع سيلتقطه لاحقا جويس وبيكت وولف، ويتبه لقيمته كتاب الحداثة الأوربيون بعد ما يقرب من قرن ونصف القرن. مما جعل البعض يعتبره أبا روحيا لهذه الحداثة.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية

ابن حزم،علي. طوق الحمامة، www.alwaraq.net

ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة، www.alwaraq.net

ابن طفيل، محمد ابن عبد الملك (أبو بكر). حي بن يقظان، www.alwaraq.net

ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد. العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، الطبعة الثالثة، تسعة أجزاء.

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت.

إخوان الصفا، الرسائل www.alwaraq.net

بدر، عبد المحسن طه. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

جبران، سليمان. المبنى والأسلوب والسخرية في كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، قضايا فكرية، القاهرة، ١٩٩٣ (الطبعة الثانية).

جمعية المعجمية العربية بتونس، في المعجمية العربية المعاصرة: وقائع ندوة مائوية أحمد فارس الشدياق وبطرس البستاني ورينحات دوزي، تونس، إبريل ١٩٨٦)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٧

حبيبي، إميل. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار عربسك، حيفا، ١٩٧٤.

______ . خرافيّة سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، ١٩٩١

حسن، محمد عبد الغني. أحمد فارس الشدياق، سلسلة أعلام العرب رقم ٥٠، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

الحريري، مقامات الحريري، شرح الإمام أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩، جزءان.

حقي، يحيى. فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

خلف الله، محمد أحمد. **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية**، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٥.

الخوري، خليل أفندي. وَيّ. **إذن لست بإفرنجي (أول رواية عربية)**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

زيدان، جرجي. **تاريخ آداب اللغة العربية**، الجزء الرابع، يحتوي على تاريخ آداب اللغة العربية من سنة ١٢١٦ (١٨٠١) إلى أوائل القرن التاسع عشر، علق عليها وراجعها شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د. ت.

ـــــــ **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

السندوبي، حسن. **أعيان البيان**، المطبعة الجمالية بحارة الروم بمصر، القاهرة، ١٣٣٢ / ١٩١٤

شاكر، تهاني عبد الفتاح ، **السيرة الذاتية في الأدب العربي (فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

شبلي، أنطونيوس. **الشدياق والبازجي**، مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونيه، ١٩٥٠.

الشدياق، أحمد فارس. [أحمد فارس أفندي صاحب الجوائب]، **الجاسوس على القاموس**، قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ١٢٩٩ هجرية (١٨٨١-١٨٨٢)

ـــــــ **الساق على الساق في ما هو الفارياق**، بنجامين دوبرا، باريس، ١٨٥٥ (الطبعة الأولى).

ـــــــ **الساق على الساق في ما هو الفارياق**، قدم له وعلق عليه الشيخ نسيب وهبة الخازن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٦.

ـــــــ **سر الليال في القلب والإبدال**، المطبعة العامرة السلطانية، الأستانة، ١٢٨٤ هجرية.

ـــــــ **كتاب الرحلة الموسومة بالواسطة إلى معرفة مالطة وكشف المخبا عن فنون أوروبا**، مطبعة الدولة التونسية، تونس، ١٢٨٣ هجرية

ـــــــ **كنز الرغائب في منتخبات الجوائب**، مطبعة الجوائب، الأستانة، الجزء الأول، ١٢٨٨ هجرية.

ـــــــ مقدمة الطبعة الأولى، **لسان العرب**، الجزء الأول، دار صادر بيروت، د. ت.

ـــــــ **أحمد فارس الشدياق (مختارات من أعماله)** إعداد وتقديم فوّاز طرابلسي وعزيز العظمة، دار رياض الريس، لندن وبيروت، ١٩٩٥

سواعدي، محمد. **رسائل أحمد فارس الشدياق، المحفوظة في الإرشيف الوطني التونسي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

شيخو، لويس. **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، www.alwaraq.net (الطبعة الأولى ١٩١٠)

الصلح، عماد. أحمد فارس الشدياق: آثاره وعصره، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٨٧، (الطبعة الثانية).

ضيف، شوقي. **المقامة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤

الطهطاوي، رفاعة بدوي رافع، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، تقديم د. يونان لبيب رزق، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٥ (الطبعة الأولى ١٨٣٤).

عباس، إحسان. **فن السيرة**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦.

عبد التواب، محمد سيد. **بواكير الرواية: دراسة في تشكل الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

عبد الدايم، يحى إبراهيم. **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت. (مقدمة المؤلف مؤرخة أكتوبر ١٩٧٤).

عبود، مارون. **صقر لبنان: بحث في النهضة العربية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق**، منشورات دار المكشوف، بيروت، ١٩٥٠.

عصفور، جابر. **زمن الرواية**، دار المدى، دمشق، ١٩٩٩

ـــــــ تقديم رواية **غابة الحق** لفرنسيس فتح الله مرّاش، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠

ـــــــ «الرحلة إلى الآخر ٢»، جريدة **الحياة**، ٤/ ٢/ ٢٠٠٤.

عوض، لويس. **تاريخ الفكر المصري الحديث**، دار الهلال، القاهرة، د.ت. الطبعة الثالثة، جزءان: (الجزء الأول الخلفية التاريخية، الجزء الثاني الفكر السياسي والاجتماعي).

كيليطو، عبد الفتاح. : «ابن خلدون والمرآة»، **الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي**، دار طوبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ٦٩-٨٠.

ـــــــ «عندما نظر العرب إلى الشمال: لأن المهزوم يقلد المنتصر بدأت الرواية العربية» (مقابلة)، **أخبار الأدب**، العدد ٦٠٤، ٦/ ٢/ ٢٠٠٥.

ـــــــ «القص والنموذج النبوي» (محاضرة ألقيت في جامعة القاهرة بالفرنسية) ترجمة نفين نصيري، **أخبار الأدب**، العدد ٦٠٤، ٦/ ٢/ ٢٠٠٥.

ـــــــ **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار طوبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣ (Les Séances: Recits et codes culturrels chez Hamadhani et Hariri).

مرّاش، فرانسيس فتح الله. **غابة الحق**، تقديم ودراسة جابر عصفور، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠.

مسعد، بولس. **فارس الشدياق**، المطبعة التجارية، القاهرة، د.ت. [١٩٣٤].

المطوي، محمد هادي. **أحمد فارس الشدياق: ١٨٠١-١٨٨٧: حياته وآثاره وآراؤه في النهضة العربية الحديثة**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٩، جزآن.

المعاملي، شوقي محمد. **الاتجاه الساخر في أدب الشدياق**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة

المقدسي، أنيس. **الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة**، دار الكاتب العربي، د. ت [١٩٦٣].

المويلحي، محمد إبراهيم. **المؤلفات الكاملة**: الجزء الأول **حديث عيسى بن هشام**، حررها وقدمها روجر آلن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.

نجم، محمد يوسف. القصة في الأدب العربي الحديث: ١٨٧٠ - ١٩١٤، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦١ (ط. ١ ١٩٥٢)

الهمذاني، بديع الزمان. مقامات بديع الزمان الهمذاني، www.alwaraq.com

وازن، عبده. «القاهرة تعلن خليل الخوري أول روائي عربي»، الحياة، ٨ نوفمبر ٢٠٠٧.

اليازجي، ناصيف. مجمع البحرين، www.alwaraq.com

ثانيا: المراجع الأجنبية

Alwan, Mohammed Bakir, *Ahmad Faris Ash-Shedyaq and the West*, Ph.D. Indiana Univerity, 1970.

Arberry, A.J. «Fresh Lights on Ahmad Faris Al-Shidiaq», *Islamic Culture* 26, 1952, 155-168.

Cervantes, Miguel. *Don Quixote*, trans. Edith Grossman with an introduction by Harold Bloom, Random House, London, 2004.

Baghdadi, Nadia. «The Cultural Function of Fiction: From the Bible to Libertine Literature. Historical Criticism and Social Critique in Aḥmad Faris al Šidiāq,» *Arabica*, XLVI (1999), 375-401.

______ "Print, Script, and The Limits of Free Thinking in Arabic Letters of the 19th Century, The Case of Al-Shidiaq." *Al- Abhath: Journal of the Faculty of Arts and Sciences*, American University of Beirut, Vol. 48-49, 2000-2001, 99-122.

Dallal, Jenine Abboushi. *The Beauty of Imperialism: Emerson, Melville, Flaubert and Shidiaq*, Ph.D. Harvard University, 1996.

Glass, Dagmar and Geoffrey Roper, «The Printing of Arabic Books in the Arab World,» *Sprachen des Nahen Osthens und die Druckrevolution/Middle Eastern Languages and The Print Revolution*, ed. Eva Hanebutt-Benz, Dagmar Glass and Geoffrey Roper, Gutenburg Museum Mainz, 2002.

Fieni, David Anthony. *Configuring the Decay of Colonial Modernity in French and Arabic*, Ph.D. University of California at Los Angeles, 2006.

Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age (1797-1939)*, Oxford Uiversity Press, 1970.

Hutcheon, Linda. «Rethinking the National Model,» *Rethinking Literary History*, ed. Linda Hutcheon and Mario Valdes, Oxford Univ. Press, 2002.

Makdisi, Ussama, *Artillery of Heaven: American Missionaries and the Failed Conversion of the Middle East,* Cornell Univ. Press, Ithaka and London, 2008.

Mejsell, Gunvor. *Somewhere between order and chaos: mixed styles in Spoken Arabic in Egypt,* University of Oslo, 2005.

Mignolo, Walter D. «Rethinking the Colonial Model,» *Rethinking Literary History,* ed. Linda Hutcheon and Mario Valdes, Oxford Univ. Press, 2002.

Pérès, Henri. «Les Première maifestations de la renaissance littéraire arabe en Orient au XIX siecle: Nāṣīf al-Yāziǧī et Fāris Aš-Šhidiāq,» Annales de L'Institut des Etudes Orientales, 1(1934-1935), pp. 233-256.

Rabelais, François. *Gargantua and Pantagruel,* www. Gutenberg/etext/1200

Rastegar, Kamran. «On Nothing and Everything: Travel, conversion and Transformations of (Ahmad) Faris al-Shidyaq, Arab Observer of Euriope», *Literary Modernity Between the Middle East and Europe,* Routledge, London and New York, 2007.

Roper, Geoffrey. "Ahmad Faris al-Shidiaq and the Libraries of Europe and the Ottoman Empire," *Library and Culture,* vol. 33, no 3, summer 1988, 233-248.

Said, Edward, *Orientalism,* Vintage Books, Random House, NY, 1979.

——— *Culture and Imperialism,* Alfred A. Knopf, NY, 1993.

El-Shibli, Fathi A. T*ravel Genre in Arabic Literature: A Selective Literary and Historical Study,* Ph.D. Boston University, 1998.

Shoukrany, Mohammed Nasser. *Orientalism and The Arab Literary Responses: Studies in Ahmad Faris al-Shidiaq, Charles Doughty, Joseph Conrad, Jabra Ibrahim Jabra and Tawfiq Yusuf Awwad,* Ph. D. The University of Texas at Austin, 1990.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent., Rinehart,* New York, 1950.

———. *Tristam Shandy* (An authoritative Text, The Author on the Novel, Criticism), ed. Howard Anderson, W.W. Norton & Co., London, 1980.

صدر للكاتبة

دراسات نقدية وترجمة

١ ـ الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة فى أعمال غسان كنفانى (١٩٧٧).

٢ ـ جبران وبليك *Gibran and Blake* (باللغة الإنجليزية، ١٩٧٨).

٣ ـ التابع ينهض: الرواية فى غرب إفريقيا (١٩٨٠).

٤ ـ في النقد التطبيقي: صيادو الذاكرة (٢٠٠١).

٥ ـ بالاشتراك مع آخرين، ذاكرة للمستقبل، موسوعة الكاتبة العربية: ١٨٧٣-١٩٩٩، (٢٠٠٤).

٦ ـ مراجعة والإشراف على ترجمة القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية (الجزء التاسع من موسوعة كمبريدج لتاريخ النقد الأدبي، ٢٠٠٥).

٧ ـ ترجمة منتصف الليل وقصائد أخرى لمريد البرغوثي (*Midnight and Other Poems*) (٢٠٠٨).

روايات ومجموعات قصصية

١ -الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا، (١٩٨٣).

٢ ـ حَجَر دافئ (رواية، ١٩٨٥).

٣ ـ خديجة وسوسن (رواية، ١٩٨٧).

٤ ـ رأيت النخل (مجموعة قصصية، ١٩٨٧).

٥ ـ سراج (رواية، ١٩٩٢)، الطبعة الثانية دار الشروق، ٢٠٠٨.

٦ ـ ثلاثية غرناطة (١٩٩٤-١٩٩٥) الطبعة السادسة، دار الشروق، ٢٠٠٨.

٧ ـ **أطياف** (رواية، ١٩٩٩)، الطبعة الثانية دار الشروق ٢٠٠٨.

٨ ـ **تقارير السيدة راء** (نصوص قصصية، ٢٠٠١)، دار الشروق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦.

٩ ـ **قطعة من أوروبا** (رواية، ٢٠٠٣)، دار الشروق، الطبعة الثانية ٢٠٠٦.

١٠ ـ **فرج** (رواية، ٢٠٠٨)، دار الشروق.

في هذا الكتاب تتناول رضوى عاشور بالبحث والدراسة الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث «الساق على الساق فيما هو الفارياق» (١٨٥٥) للرائد الأديب واللغوي والصحفي والمترجم أحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ - ١٨٨٧) يطرح الكتاب السؤال: «لماذا أسقط إنجاز الشدياق وقد أنتج النص الأدبي الأغنى والأقوى في الأدب العربي في القرن التاسع عشر؟» ثم يجتهد في الإجابة عبر قراءة نقدية مستفيضة تستكشف النص وعلاقته بزمانه.

رضوى عاشور أديبة وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس، ولدت في القاهرة عام ١٩٤٦، وحصلت على الدكتوراه من جامعة ماساتشوستس ١٩٧٥. صدر لها عدد من الدراسات االنقدية، مثل: «الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة فى أعمال غسان كنفانى»، و«جبران وبليك» (باللغة الإنجليزية)، و«التابع ينهض: الرواية فى غرب إفريقيا»، و«في النقد التطبيقي: صيادو الذاكرة»، وبالاشتراك مع آخرين «ذاكرة للمستقبل، موسوعة الكاتبة العربية: ١٨٧٣-١٩٩٩».

كما حصلت على العديد من الجوائز الهامة في مجال الأدب والنقد وآخرها جائزة مؤسسة «سلطان بن على العويس الثقافية» في دورتها الثانية عشرة ٢٠١٠-٢٠١١ وذلك عن نتاج أعمالها في مجال القصة والرواية ولما أحدثته من منعطف واضح في الرواية العربية. وصدر لها عن دار الشروق ست روايات هي «ثلاثية غرناطة» (٢٠٠١)، و«تقارير السيدة راء» (٢٠٠١)، و«قطعة من أوربا» (٢٠٠٣)، و«سراج» (٢٠٠٨)، و«أطياف» (٢٠٠٨)، و«فرج»(٢٠٠٨).



